

# أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات

عبد الله خضر حمد  
جامعة صلاح الدين - أربيل





# أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات

عبد الله خضر حمد

عالم الكتب الحديث

*Modern Books' World*

إربد - الأردن

2013

الكتاب

أسلوبية الانزياح في شعر المملكات

تأليف

عبدالله خضر حمد

الطبعة

الأولى، 2013

عدد الصفحات: 372

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2012/7/2502)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-70-612-8

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (27272272 - 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909 - 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: [almalkotob@yahoo.com](mailto:almalkotob@yahoo.com)

[almalkotob@hotmail.com](mailto:almalkotob@hotmail.com)

[www.almalkotob.com](http://www.almalkotob.com)

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363 / 079

مكتب بيروت

روضة الفدير- بناية بزي- هاتف: 1 471357 00961

فاكس: 1 475905 00961

## الإهداء

إليكما والديَّ ... لتقرأ عينا ...

إليكم إخوتي وأخواتي...

وإليكم ... زوجتي وأطفالي ...

إليك شيماء...

عسى أن يكون جهدي المتواضع هذا...

خيرا لكم من الحرمان والتقصير...

عبدالله خضر



## المحتويات

الصفحة	الموضوع
1	المقدمة
62-7	التمهيد
7	مهاد عام في تأصيل الانزياح
10	الانزياح لغة واصطلاحاً
10	تأصيل الانزياح
14	الانزياح في تاريخ الفكر النقدي عند الغربيين
15	الانزياح في التراث العربي
28	الأصول والحقول النظرية
32	الحقول المعرفية لمصطلح الانزياح
35	مراحل تحقيق الانزياح عند كوهن
37	الجانب الإيجابي لأسلوبية جان كوهن
41	مؤاخذات نقدية على أسلوبية جان كوهن
41	الإنزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة
50	إشكالية مصطلح الانزياح
52	أنواع الانزياح ومستوياته
59	الانزياح والمعيّار
61	وظائف الانزياح
150-65	المفهوم الإجرائي للبحث
66	الفصل الأول
67	الانزياح في المستوى التركيبي
66	المبحث الأول: الانزياح في أساليب تركيب الكلام
67	أولاً: التقديم والتأخير

الصفحة	الموضوع
75	ثانيا: الحذف
82	ثالثا: الفصل والوصل
87	رابعا: الفصل بين المتلازمين (المسند والمسند إليه)
90	المبحث الثاني: الإنزياح في أساليب إنشاء الكلام
90	أولا: الأساليب الإنشائية الطليبة
90	1- أسلوب الأمر
92	2- أسلوب النهي
93	3- أسلوب النداء
95	4- أسلوب الدعاء
96	5- أسلوب الإستفهام
99	ثانيا : الأساليب الإنشائية غير الطليبة
99	1- أسلوب القسم
100	ألفاظ القسم في شعر المعلقات
105	الإنزياح في أسلوب القسم
106	2- أسلوب المدح والذم
107	ثالثا: ظواهر أسلوبية في التركيب
107	1- التحول الأسلوبي
110	2- الإلتفات
117	3- الاعتراض
119	4- التجريد
125	5- أسلوب الحوار
130	6- السرد القصصي
137	7- البنية العميقة وتحولات الجمل الشعرية
142	8- عدم الالتزام بالمقدمة الطليبة
147	9- الانزياح في نظام النسيج اللغوي لخصوص المعلقات



الصفحة	الموضوع
194-153	الفصل الثاني
	الإنزياح في المستوى الدلالي
156	أولا: التشبيه
163	ثانيا: الاستعارة
173	ثالثا: الكناية
178	رابعا: أنسنة الطبيعة
181	خامسا: الرمز
316-195	الفصل الثالث
	الإنزياح في المستوى الإيقاعي
197	المبحث الأول: الإنزياح في مستوى الإيقاع الداخلي
201	أولا: التكرار
252	ثانيا: التوازي
266	ثالثا: الجناس
271	رابعا: التدوير
271	خامسا: ظاهرة التذييل الأسلوبي
274	المبحث الثاني: الإنزياح في مستوى الإيقاع الخارجي
275	أولا: الوزن
279	مظاهر الإنزياح الصوتي في الوزن
279	1- الزحافات والعلل
284	2- لزوم ما لا يلزم
286	3- كسر النمط
287	4- الحزم
288	5- توزيع التفعيلات وارتباطها مع الحالة النفسية للشاعر
289	ثانيا: القافية وأنواعها
293	القوافي في شعر المعلقات

الصفحة	الموضوع
296	حركة الروي
299	مظاهر الانزياح الصوتي في القافية
299	أولاً: ظاهرة التقفية
300	ثانياً: عيوب القافية
300	1- عيوب تتعلق بالروي
306	2- عيوب تتعلق بما قبل الروي
308	ثالثاً: الانزياح الإعرابي/ عدول الضرورة
329	<b>الخاتمة</b>
325	<b>المصادر والمراجع</b>
337	

## المقدمة

الحمد لله رب العالمين، وأفضل الصلاة وأتم التسليم، على خير الخلق أجمعين سيدنا (محمد) وآله وأصحابه أجمعين.

أما بعد:

لقد كان الشعر الجاهلي وما يزال منبعاً ثراً ومعيناً لا ينضب للدراسة والبحث، وموضوعاً حياً يحمل من الإجماعات الفنية للباحثين ما لا سبيل إلى حصره، وهو ما حدا بالدارسين إلى الخوض في غماره لاكتناه عالمه وكشف خباياه وأسراره، لأن الشعر الجاهلي يعدّ البداية المؤسسة للأسس الراسخة لعصور الشعر العربي التي توالى فيما بعد، ومن ثم حظي هذا العصر الأول باهتمام الباحثين، ومتذوقي الأدب، والمستشرقين، وعدّوه القمة الشاخنة للغة العربي الأول، إذ أن النص الجاهلي من النصوص الخصبّة التي تغري النقاد بمجاذيبها، مكتنزة بالطاقات الإبداعية، والأدوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح، واللذة الشعرية الفياضة.

وقد قام الشعر الجاهلي على كاهل عدد من الشعراء الفحول الذين حافظوا على وجه هذا الفن الجميل وأورثوا قيمه الفنية للأجيال التالية. وظاهرة الانزياحات في أساليب الشعراء واحدة من أهم عناصر تشكيلية فنية. ولا شك أن النص الأدبي يكمن فيه إبداعات شتى وجديدة، من النقاد والقراء، فليس النص حكراً على مؤلفه، فحينما يخرج من يده يصبح ملكاً للمتلقي، والأخير له الحق في في تفكيك رموزه والغور في أعماقه، حسب طاقاته الإبداعية، والنص الجاهلي من النصوص الخصبّة التي تغري النقاد بمجاذيبها، مكتنزة بالطاقات الإبداعية، والأدوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح، واللذة الشعرية الفياضة.

واختارنا آلية حديثة لدراسة أدب قديم، لبعثه من جديد، ولإعادته إلى شاشة النقد والتحليل بشكل جديد، بغية التقاء النص القديم بالقارئ المعاصر ومن خلالها معالجة تلك الفراغات التي خلفتها الدراسات القديمة، واختارنا من النقد الحديث نظرية الانزياح لأنها تمثل الشريان الذي يمنح الفعل الشعري الخصوصية والتميز، والانزياح حد التقت عنده الحركات والمناهب والاتجاهات الأدبية وما انبثق على مهاده من نظريات ومقولات.

واختارنا من الأدب الجاهلي شعر المعلقات، لكونها النموذج الناضج لنصوصه، ولكونها من أشهر العلامات البارزة على خريطة الشعر الجاهلي، وعدّ شعراؤها من فحول شعراء العرب،

فوجدنا نصوصها مشبعة بالدلالات المتعددة، والجماليات الفريدة التي تأسر لب القارئ وتزيده إمتاعاً، وبعد ذلك جاء الاختيار لكتاب شرح المعلقات السبع للزوزني، لكونه المصدر الأكثر تداولاً بين الدارسين.

وانطلاقاً من هذه المسوغات وغيرها تولدت رغبتنا في اختيار هذا البحث الذي يسعى إلى رصد تجليات ظواهر الإنزياحات الأسلوبية، واستنطاق الدلالات التي يتغياها النص الجاهلي المتمثل بشعر المعلقات من خلال هذه الدراسة التي وسمنها ب(أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات).

وقد تناولت الشعر الجاهلي بالدراسة أقلام كثيرة قديماً وحديثاً ولكن لم يتوفر للباحث أي كتاب خاص عن أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات، اللهم إلا إشارات يسيرة في بعض الكتب منها: الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات صالح مفقوده، والسبع المعلقات مقارنة سميائية أنثربولوجية لنصوصها عبد الملك مرتاض، إذ تناولت هذه الدراسات شعر المعلقات من الناحية التاريخية والاجتماعية وبعض الظواهر اللغوية والفنية.

ويلاحظ من الدراسات السابقة أنها قد خلت من تطبيق منهج سيميوي-أسلوبي في رصد الإنزياحات الأسلوبية في شعر المعلقات، الأمر الذي تطمع هذه الدراسة القيام به، وتكتسب مشروعية وجودها لتضاف إلى الدرس الأسلوبي العربي، ولذلك كانت هذه الدراسة معتمدة أساساً على جهود الباحث نفسه في تناول موضوع غير يسير وغير موطأ له بدراسات سابقة، وهنا تكمن صعوبة هذه الدراسة لاسيما أنها دراسة نقدية وليست دراسة وصفية. ففي هذا البحث اجتهادات كثيرة فإذا كان الباحث قد أصاب فيها فذلك خير يحمد الله موقفه إليه، وإن أخطأ فله عذر الاجتهاد لا التقليد والنقل والجمع والوصف فقط كما اعتدنا في الكثير من الأبحاث.

نزوعاً إلى الموضوعية لاستبطن إشكالية موضوع البحث من خلال استقراء مدونة الشعر الجاهلي لاستجلاء أسلوبية الإنزياح، فإنه حريّ بنا أن نقف عند جملة من التساؤلات التي قد تتبادر إلى الأذهان عن ماهية الإنزياح ومستوياته ووظيفته، وتحديد الحقول المعرفية التي تناولت هذا المصطلح، مع الإشارة إلى تأصيل هذه النظرية في الفكر الغربي، وما في التراث العربي من المقولات التي توحى بمصطلح الإنزياح بمفهومه الحديث.

سيحاول هذا البحث الإجابة عن هذه التساؤلات، معتمداً على ظواهر النظام اللغوي عن طريق دراسة المستويات اللغوية كلها، باعتبار أن السلوك اللغوي هو المظهر الأساس الذي يدلنا

على المكنون العاطفي والتعبيري الذي ينطوي عليه النص، محاولا اكتناه النصوص صوتيا وتركيبيا ودلاليا، لبيان انساق الإنزياحات الأسلوبية في تلك المستويات.

وقد ينم كلامنا الأخير هذا عن عدم الوفاء للمنهج الذي اخترناه، وفي ذلك خير، لأن الأسلوبية عموما تبقى عاجزة أمام تحليل النص تحليلا شافيا وافيا، فكان لابد أن تستجد بأخواتها كالسيمائية مثلا، وهذا ما جعل الدكتور نورالدين السّد يدعو إلى انتهاج المنهج السيميوي (semio-stylistique) لنجاحه في الدراسات الأسلوبية، لذلك استجدنا حيننا بالإحصاء وحيننا بالسيمائية، وحيننا بالتأويل، من دون الخروج عن المنهج المختار، وقد استعان البحث بالمنهج التحليلي الذي يستقصي الظاهرة ويتابع عناصرها ومشكلاتها ويسعى لتحليلها والخروج منها باستنتاجات وأحكام تملل طبيعة الظاهرة وحضورها.

ومن ضمن أهمية الموضوع كونه نصاً شعرياً قديماً يخضع للدراسة على وفق منهج تحليلي حديث، وبذلك نستطيع أن نستجلي قيم النص الجمالية، لتبين مدى إبداع الشاعر، وأفاد البحث من المصطلحات البلاغية عينها التي اعتمدها البلاغيون، لكونها أوضح وأدق، فوظفنا جل مصطلحاتهم، ولا سيما في المستوى التركيبي والدلالي، وحتى على مستوى الصوتي، وعليه وتبعاً لمقتضيات الموضوع فقد ضمّ البحث ثلاثة فصول سبقها تمهيد وتتلوها خاتمة:

التمهيد: يتكون من مهاد عام لتأصيل الإنزياح مبينا فيه مفهوم الانزياح ومستوياته ووظيفته.

**الفصل الأول:** يتكون من الانزياح في المستوى التركيبي وكان في مبحثين، المبحث الأول، يتكون من الإنزياحات التي قام بها الشاعر في مستوى أساليب تركيب الجمل الشعرية والمتمثل بـ(الحذف، التقديم والتأخير، الفصل والوصل، الفصل بين المتلازمين) أما المبحث الثاني فتناولنا فيه الإنزياحات في أساليب إنشاء الكلام، منها الأساليب الطليية والمتمثل بـ(أساليب: الأمر، النهي، النداء، الدعاء، الاستفهام)، وغير الطليية والمتمثل بـ(أسلوب القسم، وأسلوب المدح والذم) وقد تناول هذا المبحث ظواهر أسلوبية في التركيب مثل لـ(التحول الأسلوبي، والاتلفات، والاعتراض، والتجريد، وأسلوب الحوار، والسرد القصصي، والبنية العميقة وتحولات الجمل الشعرية، وعدم الالتزام بالمقدمة الطليية، الانزياح في نظام النسيج اللغوي لنصوص المعلقات)، مبينا فيها المشاعر الكامنة في نفس الشاعر وراء تلك الإنزياحات.

**الفصل الثاني:** ويتناول الانزياح في المستوى الدلالي، وكان في خمسة محاور، وهي: التشبيه، الاستعارة، الكناية، أنسنة الطبيعة والرمز، فقمنا من خلالها رصد الإنزياحات الدلالية التي ربط الشاعر من خلالها بين الصور المتباعدة نتيجة تأمل وتحليل معبرا من خلاله عما يجول في نفسه من مشاعر وعواطف.

**الفصل الثالث:** يتكون من الانزياح في المستوى الإيقاعي، حيث تم فيه رصد الإنزياحات الصوتية في شعر المعلقات مبينا الإيحاءات الكامنة وراء تلك الاختيارات، وان هذا الفصل يتكون من مبحثين: المبحث الأول، يتناول الانزياح في مستوى الإيقاع الداخلي والمتمثل ب(التكرار، التوازي، الجناس، والتدوير)، في حين أن المبحث الثاني يتكون من الانزياح في مستوى الإيقاع الخارجي والمتمثل ب(الوزن والقافية) ففي شق الأول في هذا المبحث الخاص بالوزن تناولنا نسب استعمال البحور في شعر المعلقات مبينا النسبة المثوية لاستعمال كل بحر، فضلا عن مظاهر الانزياح الصوتي في الوزن، وأما في الشق الثاني الخاص بالقافية فتناولنا أمورا تتعلق بالقوافي وحروف الروي في شعر المعلقات ومظاهر الانزياح في القافية، وقد تحدثنا عن الانزياح الإعرابي/ عدول الضرورة، كما بينا علاقة تلك الاختيارات/ الإنزياحات بالجانب النفسي للشاعر، مستعينا بمجداول إحصائية لبيان النسب المثوية لنوع القوافي وحركات الروي وحروفه.

وقد حاولنا في كل الدراسة أن نربط كل سمة أسلوبية بأبعادها الدلالية التي يمكن أن تؤول إليها، حيث اخترنا لكل ظاهرة أسلوبية نماذج تتراوح بين الواحد إلى أربعة وذلك حسب المجال ويبرز إيحاءات تلك الظواهر، جانحا دوما إلى الاختصار والتركيز.

**الخاتمة:** وفيها استظهرنا أهم النتائج التي توصلت إليها البحث.

ومن الجدير بالذكر أن النتائج التي توصل إليها البحث في الفصول ووحداتها، ليست مفترضة جزافا، أو إلقاء بالكلام على عواهنه، بل استندت إلى إحصائيات دقيقة إلى حد ما، مما اقتضى متا وقفات طويلة لإخراج هذه النسب ومحاولة قراءتها، وقد فرضت طبيعة الموضوع منهجا فتيًا ينطلق فيه الباحث من النصوص لاستجلاء ملامح لغة الشاعر.

وأما أهم المصادر التي أفاد منها الباحث، فتتمثل بنوعين من المصادر:

أولا: المصدر الأساس في شعر المعلقات، وهو شرح المعلقات السبع للزوزني.

ثانيا: المصادر الرئيسة المتعلقة بالانزياح الأسلوبي، تتمثل في: بنية اللغة الشعرية جان كوهن، والانزياح في التراث النقدي والبلاغي: والانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية د. أحمد محمد أويس.

أما أبرز الصعوبات التي واجهت الباحث فهي شحة الدراسات النقدية التي تناولت لغة الشعر العربي القديم ضمن المناهج النقدية الحديثة، مما استدعى منه في بعض الأحيان الاعتماد على النفس في قراءة النتائج والوصول إلى الأحكام، ومن الصعوبات -أيضا - لغة الشعر الجاهلي التي أجهدت الباحث خلال التطبيق للوصول إلى ما أرادته الشاعر من خلالها.

وفي الختام... فهذا جهدي المتواضع قد يصيب وقد يعتريه الخطأ، كأني عمل إنساني فلا تزعم هذه الدراسة لنفسها الكمال، لأن الكمال لله وحده، وإني إذ أحمد الله على مدده وعونه وتوفيقه، أسأله جل وعلا أن يغفر لي ما في هذا العمل من نقص أو تقصير، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الخلق، محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

**المؤلف**





## التمهيد

### مهاد عام في تاصيل الإنزياح

#### الإنزياح لغة واصطلاحاً:

الانزياح في اللغة: من نزح-نزحاً ونزوحاً: بَعُدَ، يقال نزحت البئر: قل ماؤها أو نفذ، نُزِحَ وأنزَحَ: بُعِدَ وأبعد وابتعد، ونزحت الدار فهي تنزح نزوحاً إذا بعدت، وقد نزح بفلان إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة<sup>(1)</sup>، وأنشد الأصمعي:

ومن ينزح به لا بد يوماً يميء به نعي أو بشير<sup>(2)</sup>

إذن إن المعنى المعجمي يركز على معنى (الابتعاد عن...) وهو الأمر الذي يجمع بين مختلف الاتجاهات النقدية التي تناولت هذا المفهوم.

أما الانزياح (Encart)<sup>(3)</sup> في الاصطلاح: فهو باب من أبواب الأسلوبية التي تفيد الدارس في الأدب في تحليل النصوص وهو استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب<sup>(4)</sup>، وذلك نتيجة انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته<sup>(5)</sup>، ويسميه ياكبسون ب(خية الانتظار Decelved expectation)<sup>(6)</sup>.

(1) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مج 14: مادة (ن ز ح). ومعجم الوسيط: مادة (ن ز ح).

(2) البيت من شواهد لسان العرب، مج 14: مادة (ن ز ح).

(3) جاء في قاموس لاروس الموسوعي (Dictionnaire encyclopidique larousse): إن الكلمة (Encart) لغة: هي حركة عدول عن الطريق أو خط المسير، وفي الاصطلاح: هي فعل الكلام الذي يعتمد عن القاعده. (ينظر: Dictionnaire encyclopidique larousse. Paris. France. 1979. p464-465.

(4) وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية: عصام قصبجي، وأحمد محمد ويس، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع 28، 1995: 39.

(5) الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد: 179.

(6) الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي: 164.

ونضج مفهوم الانزياح على يد الناقد الفرنسي (جون كوهن)، وفصل فيه في كتابيه (بنية اللغة الشعرية) و(اللغة العليا)، إذ تشكل هذه الظاهرة عنده جوهر العملية الشعرية، وهي شرط ضروري لكل شعر<sup>(1)</sup>، ويرى (كوهن) أن الشعر انزياح عن المعيار، الذي هو الشرّفتعتبر القصيدة انزياحا عنه<sup>(2)</sup>، ولأن الأسلوب المحرف فردي بالقياس إلى قاعدة ما<sup>(3)</sup>، أي طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباء<sup>(4)</sup> فيكون الانزياح حيثنذ مساويا للأسلوب وهو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المؤلف<sup>(5)</sup>.

وقام كوهن ببيان كيفية حدوث الانزياح في النص الشعري، إذ قال: فالشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى، إذ يعقب النقص الذي تسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة أخرى... والجانب الأساسي هو المرحلة السالبة<sup>(6)</sup>، لأن هذه المرحلة شرط ضروري للمرحلة الثانية<sup>(7)</sup>.

نفهم من قوله هذا أن الشعرية عنده عملية ذات اتجاهين متعاكسين ومتزامنين، وهما: الانزياح ونفيه، وتكسير البنية وإعادة بنائها، فهي عملية التارجح بين الذهاب والإياب من الدلالة إلى فقدان الدلالة ثم من فقدان الدلالة إلى الدلالة وهي التي تمنح الخطاب الأدبي خصوصيته الشعرية<sup>(8)</sup>.

إذن يمكن القول بأن العملية الشعرية عند (كوهن) تمرّرحلتين:

المرحلة الأولى: ويتم فيها الدور السليبي (بتكسير القواعد الصارمة)، وتفقد اللغة فيها وظيفتها التواصلية، وتدخل في دائرة اللامعقول إذ تربط بين الدوال والمداولات علاقة التنافر وعدم

(1) بنية اللغة الشعرية: 20.

(2) المصدر نفسه: 15.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 16.

(4) المصدر نفسه والمصحفة نفسها.

(5) المصدر نفسه والمصحفة نفسها.

(6) بنية اللغة الشعرية: 16.

(7) ينظر: المصدر نفسه والمصحفة نفسها.

(8) ينظر: شعرية الخطاب الأدبي، علاء المندلاوي، مجلة الموقف الأدبي، 414، دمشق، تشرين الأول 2005: ص 4.

الملاءمة، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ<sup>(1)</sup>.

المرحلة الثانية: ويتم فيها الدور الإيجابي بإعادة بناء تلك القواعد بصورة جديدة، وذلك عن طريق تصحيح المتلقي وتأويلاته، وهذا الدور يقي اللغة الشعرية من اللامعقول ولكي لا يفقد الشعر أهتمامه إلى اللغة<sup>(2)</sup>، فلا بد من وجود عناصر خلفية، على الرغم من هيمنة ما يسميه ياكبسون بـ«الوظيفة الشعرية»<sup>(3)</sup> وذلك لغرض عدم الوصول إلى الانغلاق التام ومن ثم توصيل الرسالة. فنرى أن (كوهن) يعطي الدور الأهم للمبدع (الشاعر)<sup>(4)</sup> وهو دور سلبي إذ يقوم فيه المبدع بتفسير بنية اللغة، وخلخلة العلاقات والقواعد الصارمة، لأنها هي المرحلة الضرورية الأساسية التي تعقبه المرحلة الثانوية التي هي نتيجة، إذ يقوم المتلقي فيها ببناء العلاقات بين الدال والمدلول من جديد وبصورة غير مألوفة ولائقة للنظر، وكل ذلك في فضاء حر تحكمه الإنزياحات في كافة المستويات: التركيبية والدلالية والصوتية.

فنستنتج من السابق أن الانزياح تعبير يخرج عن المألوف في ترتيب تراكيبه وصياغة صوره، خروجاً لإبداعاً مقصوداً، يهدف إلى البناء من خلال الهدم، وإلى المفاجأة ولفت الأنظار من خلال الخلق وترك المألوف، وهو مجموعة من المبادئ والقيم الجمالية التي يسعى لها المبدع في خطابه الأدبي عامة والشعري خاصة لإكساب هذا الخطاب التميز والتفرد والبعد عن الأنماط المعيارية في النصوص الأخرى، إذ إن الانزياح بهذه الصورة هو آلية الخروج عن سلطة اللغة وتكرار مظهراتها والدخول في ملكة حرية الكلام وإبداعه، إنه انتقال الخطاب من جماعية اللسان وبلادة الأساليب إلى فردانية فعل التكلم، وحيوية الأسلوب، وهو امتلاك النص لسلطته في مقابل هيمنة المرجع، وهو

(1) بنية اللغة الشعرية: 173.

(2) الأسلوبية في النقد العربي الحديث: نور الدين السد: 149. نقلاً عن: شعرية الانزياح: أميمة الرواشدة: 30.

(3) ينظر: اللغة الشعرية، ياكوبسون: 78، واللغة المعيارية واللغة الشعرية: يان موكاروفسكي، تر: ألفت كمال الروبي، (مبحث): 44-42.

(4) نلاحظ أن كوهن في هذه النقطة يلتقي مع التراث العربي المتمثل بالمحافظ وابن جني وآرائهما في موضوع (شجاعة العربية) أو (الإقدام)، إذ يقوم فيها الشاعر بركوب الضرورات دون الخوف كالفراس الشجاع الذي يركب الفرس بدون لجأ، يقول بالمحافظ: «وللعرب إقدام على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم». [الحيران: 32/5].

انتقال بلغة الشعر إلى حيز الدهشة والمفاجأة التي عبر عنها النقد العربي القديم مبكرا بمصطلحات الشجاعة، العذول، الالتفات، الإعجاز، الإقدام على الكلام<sup>(1)</sup>.

## تأسيس الإنزياح

### الانزياح في تاريخ الفكر النقدي عند الغربيين

على الرغم من كون مصطلح الانزياح حديث النشأة، ولكن شيئا من مفهوم الانزياح ترجع أصوله إلى أرسطو وإلى من تلاء من البلاغيين والنقاد، فهذا أرسطو قد ميز بين اللغة العادية (المألوفة) وأخرى غير مألوفة<sup>(2)</sup>، ويرى أن اللغة الأدبية تنحو إلى الإغراب وتتفادى العبارات الشائعة<sup>(3)</sup>، وشبه (كوينتيليان) (290ت) الخلاف بين اللغة الأدبية واللغة النمطية بالخلاف بين جسد متحرك وآخر ساكن لا حياة فيه<sup>(4)</sup>.

وقد أشار (تودوروف) إلى كون الصورة خرقا للقاعدة اللسانية<sup>(5)</sup>، وذلك من خلال نظرية (البعد) التي استكشفها (جان كوهن) إذ يقول هذا الأخير في حديثه عن الصورة: 'عرفت البلاغة الصور البلاغية منذ القديم، معتبرة إياها طرقا في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعية وعادية، أي اعتبرتها إنزياحات لغوية'<sup>(6)</sup>.

وفي عصر (الباروك) انتشر ما يسمى ب(اللمحن بالكلمات Catachresis) وهو سوء الاستعمال للكلمات، وهو أكثر بعدا من الاستعارة، ونقله (جون هوسيكتر) عالم (1099م) إلى الإنجليزية، واستشهد عليه بقول سيدني في (أركاديا): (صوت جيل على مسامعه) فهذا مثال لمصطلح بصري طبق على السمع تطبيقا منحرفا<sup>(7)</sup>.

(1) نظرية الانزياح: من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، د. فتحة كحلوش، مجلة العلوم الانسانية، جامعة فرحات عباس-سطيف-الجزائر، السنة السابعة: العدد 43: خريف 2009: ص 19.

(2) ينظر: فن الشعر، تر: ابراهيم حادق، 177.

(3) علم الأسلوب: صلاح فضل: 20.

(4) ينظر: صنعة الشعر، أرسطو، تر: شكري محمد عياد: 128.

(5) ينظر: الشعرية: 40.

(6) بنية اللغة الشعرية: 43.

(7) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 84.

وأشار الأب (دييو) إلى أن العبقريّة تتنافى مع القواعد الثابتة التي التزم بها المذهب الكلاسيكي، بل أن الخروج على القانون هو الجوهر في كل فن<sup>(1)</sup>.

وقد شاركت في بناء مفهوم الانزياح مدارس واتجاهات متعددة، وعلى الرغم من نمو مصطلح الانزياح عند الأسلوبيين إلا أنهم لم يستقلوا به، لكونه مفهوما عاما غير مختص بمدرسة واحدة، لذلك فقد شاركت في بناء مفهوم الانزياح كل من السريالية والشكلانية الروسية، ومدرسة براغ، ومدرسة النحو التوليدي التحويلي، إذ إن كل مدرسة أخذت بطرف من الأطراف.

وفي زمن الرومانسية اشتهرت كلمة (هيجو): كُنْ حارب البلاغة حربا على البلاغة المتحجرة التي تزق اللغة دون طائل<sup>(2)</sup>، وما يدخل في تاريخ الانزياح مقولة (بوفون) الشهيرة: الأسلوب هو الرجل<sup>(3)</sup> إذ عدّ الأسلوب إنزياحا، ومن ثم غدت نظرية في الأسلوب<sup>(4)</sup>.

وأما فاليري (1871-1946) فهو القائل الحقيقي لمقولة الانزياح فهو الذي يقول: أن كل عمل مكتوب، كل إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثارا أو عناصر مميزة، لها خصائص سوف ندرسها، وسأطلق عليها مؤقتا وصف الخصائص الشعرية، فعندما ينحرف الكلام المحرفا معينا عن التعبير المباشر، أي عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على التطور والنمو، وهو إذا ما تطور فعلا واستخدم، ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني<sup>(5)</sup>، وفي هذا المجال نقل (جان كوهن) عن (فاليري) عبارة أن الشعر لغة داخل اللغة، ونظام لغوي جديد يبنى على أنقاض من القديم، وبه يتشكل نمط جديد من الدلالة، عن طريق اللامعقولة، إذ أنها هي الطريق الحتمية التي يتبني الشاعر أن يعبرها إذا ما كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن لا تقول مالا يمكن أن تقوله اللغة العادية أبدا<sup>(6)</sup>.

(1) ينظر: للمذاهب الأدبية والتقليدية عند العرب والغربيين، شكري محمد عياد: 168.

(2) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 45.

(3) مقال في الأسلوب: جورج بوفون، تر: أحمد درويش: 204.

(4) ينظر: مفاتيح الأسبئية: 134.

(5) الشعر الصافي، ضمن كتاب: الرؤيا الإبداعية: 20، نقل عن: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 87.

(6) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 129.

وقام (يوسيبتر) بتعميق فكرة الانزياح، عندما جاء للأسلوبية بمصطلح (الانحراف)<sup>(1)</sup>، إذ جعل من الاستعمال الشائع قياساً للانزياح في الأسلوب، وهذا الانزياح سمة معبرة عن الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة وهي تصور نزعة عامة من نزعات العصر الذي يعيش فيه المبدع<sup>(2)</sup>. ويرى أصحاب السريالية وجود انزياح كبير بين اللغة والشعر، فالشعر شيء آخر غير اللغة، انه الانحراف عن الكلام الإنساني العادي، والشعر اتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه<sup>(3)</sup>، ومن ذلك قول (اراغون) (1897-1981): أن الشعر لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة، للغة ولقواعد النحو وقوانين الخطاب<sup>(4)</sup>.

وقد اهتمت الشكلانية الروسية بالمحرفات اللغة الأدبية، فالأدب عندهم استخدام خاص للغة.. وهو محرف عن اللغة العادية وتحول عن استخدام اللغة استخداماً منطقياً وتقليدياً إلى استخدام قائم على المحاكاة والأيقونية<sup>(5)</sup> Iconic<sup>(6)</sup>.

أما حركة (براغ) فلم تكن تختلف كثيراً في توجهاتها عن الحركة الشكلانية، فأعادت نظريات الشكلانيين لكنها قدمتها بلغة أكثر انتظاماً، ووضعها في إطار سيميائي، وقد كتب (موكاروفسكي) - وهو من الشكلانيين - بحثاً في (اللغة الشعرية واللغة المعيارية)، وانتهى فيه إلى أن السمة التي تميز اللغة الشعرية عن المعيارية هي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له، فغلبا إلى ما يمتاز به من معجم خاص وصيغ نحوية سماها الضرائر الشعرية (poesims)<sup>(7)</sup>، ونلاحظ مفهوم الانزياح عند الشكلاني (جاكبسون) وذلك عندما عرف الأسلوب بأنه 'عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي'<sup>(8)</sup>، أو أنه 'لا انتظار الخائب defeated expectancy'<sup>(9)</sup>، وهو يعرف الأسلوبية

(1) ينظر: نظرية اللغة الأدبية: 30.

(2) ينظر: النقد والأدب، ستاروونسكي: 47.

(3) ينظر: في الشعرية، كمال ابوهيب: 139.

(4) بنية اللغة الشعرية: 176.

(5) الأيقونية: نسبة إلى المصطلح الإنجليزي (Icon) أي الأيقون: وهي تصوير قائم على التشابه مع الشيء المصور. ينظر:

انتظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: 323.

(6) النظرية الأدبية الحديثة، آن رويي، ديفيد جفرسون: 23.

(7) ينظر: اللغة المعيارية واللغة الشعرية: 41.

(8) النظرية الأدبية الحديثة، ديفيد رويي وأن جفرسون: 58.

(9) ينظر: مفاتيح الألسنية، جورج موان: 135.

بأنها نجت عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولاً، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً<sup>(1)</sup>.

وكان للنحو التوليدي التحويلي الذي يرأسه (تشومسكي) في الستينيات بعض الإسهامات في حل مشكلة اللغة الأدبية، إذ أكد على مفهوم الانحراف الذي يختص باللغة الأدبية<sup>(2)</sup> ف يرى جومسكي بأن الجملة ينبغي أن توافق القواعد النحوية فتقبلها كل من المتكلم والسامع، وقد تكون الجملة موافقة لقواعد النحو، ولكنها غير مفهومة بسبب التعقيد المعنوي الناتج في أغلب الأحيان عن اختلال العلاقات، ومثل لذلك بقوله:

**Colorless green ideas sleep furiously.**

وتعني:

إن أفكاراً خضراء عديمة اللون تنام بعنف.

فهذه الجملة مستقيمة نحوياً، ولكنها غير مفهومة بسبب التعقيد المعنوي الناتج عن اختلال العلاقات بين الدال والمدلول. لذلك إن تلك الجمل ينبغي أن تتأول وتستوحى ففهم، لأنه هناك مفارقة بين ما سماه (تشومسكي) بالبنية السطحية والبنية العميقة للجملة<sup>(3)</sup>.

ومن المدرسة التوليديّة الناقد اللغوي (ج.ب. ثورن)، فقد لاحظ أن الجمل التي تخالف القواعد النحوية تكثر ورودها في الشعر أكثر من النثر، وإن تلك الجمل المنحرفة هي الجوهر الأساس في استجاباتنا للشعر<sup>(4)</sup>.

وأما ريفاتير فهو ممن تطور مفهوم الانحراف على يديه تطوراً جذرياً، فالانزياح عنده خرق لقوانين اللغة حيناً، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر<sup>(5)</sup>، وفي كتابه (سيميوطيقا الشعر) تناول بؤرة رمزية للقصيدة يسميها ب(المولد) وهي ترتبط بكل ما هو غير مألوف في لغة القصيدة<sup>(6)</sup>.

ويعدّ ر(جون كوهن) من أهم من كتب في الانزياح إطلاقاً، إذ بين مفهوم الانزياح في كتابه (بنية اللغة الشعرية) فقال: أن الانزياح هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي<sup>(7)</sup>،

(1) الأسلوبية والأسلوب، المسلي: 37.

(2) ينظر: علم اللغة والدراسات الأدبية: شيلنر: 74.

(3) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي، عبدالحكيم راهي: 489.

(4) ينظر: اتجاهات البحث الأسلوبي: 156.

(5) ينظر: الأسلوب والأسلوبية، المسلي: 103.

(6) ينظر: دائرة الإبداع، شكري عياد: 147.

(7) بنية اللغة الشعرية: 42.

ويرى ان اللغة الشعرية منحرف عن المعيار<sup>(1)</sup>. الذي هو القوانين اللغوية المتعارف عليها بين الناس، وان هذا الانحراف خطأ لكنه خطأ مقصود متعمد ويمكن التصحيح عن طريق التأويل على نقبض خطأ غير المعقول الذي يتعذر التصحيح<sup>(2)</sup>.

إذن يمكن القول بأن الإنزياح نتاج حضاري ثقافي متأصل في تاريخ الفكر النقدي عند الغربيين حاضرا وماضيا، وهو ليس بالبدعة المستحدثة عنهم، فقد عملوا خلال هذه الآلاف من السنين، لتطوير هذا المصطلح حتى غدا على هذا الشكل.

### الإنزياح في التراث العربي

عند إعادة قراءتنا للتراث الفكري العربي القديم فإننا نصادف مصطلحات تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة من النقد الأدبي والبلاغة وعلوم اللغة غير أنها تدور حول مفهوم واحد وهو مخالفة المتفق والمألوف والإتيان بالجديد، وان دل هذا على شيء فانه يدل على انتباه القدامى لنمطين من الكلام، وإعطائهم المجال للشعراء بأن يركبوا ما تسمى بالضرورات الشعرية، لهذا يقول الخليل: ان الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقيد، ومد مقصوره، وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيفرون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم<sup>(3)</sup>.

إذن إن القدامى تكلموا عن الشعراء بلهجة التقدير، فتجاوزهم لسلطة القاعدة لا يأتي فقط (كرخصة شعرية) تجوز لهم المحرم، لأن لهم القدرة على التصرف في الكلام وتغييره والابتكار فيه<sup>(4)</sup>، لأن الشعراء لا يرتكبون الضرورات اضطرارا دائما، كما أن اللجوء إليها لا يجب اعتباره من قبيل ما يعتذر عنه وما يستدعي التأويل والتخريج، لأنه قد يكون برضى الشاعر وعمده لحاجات،

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 42، 105.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 6.

(3) نظرية اللغة في النقد الأدبي، عبدالحكيم راضي: 46.

(4) ينظر: نظرية الانزياح من الشجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية: د.فيحة كحلوش (ب): جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر: 5.



خلاف ما يراه القائمون على القواعد التقليدية، وهو اعتراف بحق الشاعر في أن يكون له لغته الخاصة<sup>(1)</sup>.

فالعرب منذ العصر الجاهلي قد أدركوا بذوق فطري أن للشعر لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، لغة يشبه أن تكون من عالم آخر، حتى خيل إليهم أن للشاعر رئيسا من الجن يلقي الشعر إليه<sup>(2)</sup>، ولغة الشعر يضطر الشاعر في ممارستها أحيانا (ويقصده أحيانا) إلى التغيير في المتواضع عليه من التراكيب والمصطلح عليه من الدلالات، ذلك أن اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة إذ هي ملكات في اللسان للعبارة عن المعاني وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها وليس ذلك بالنظر إلى المفردات وإنما هو بالنظر إلى التراكيب<sup>(3)</sup>.

وبهذا يكون لأراء النقاد والبلاغيين العرب القدامى<sup>(4)</sup> الدور البارز في وضع الأصول والمبادئ التي مهدت لظهور نظرية الانزياح، وعندما تقوم باستقراء التراث النقدي والبلاغي، نكتين أن هناك جملة من المقولات التي توحى بمصطلح الانزياح بمفهومه الحديث، فمن تلك المقولات:

## الأصول والعقول النظرية:

### 1- المدول:

إن هذا المصطلح أو بعض مشتقاته قد ورد في بعض كتب اللغة والنحو والبلاغة<sup>(5)</sup>، فنلاحظ أن هذا المصطلح قد استخدم بمواضعاته المعجمية في سياقات متعددة<sup>(6)</sup>، وظلت غير مؤطرة

(1) نظرية اللغة في النقد الأدبي: 57.

(2) ينظر: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 11، وللإستزادة في هذا الموضوع ينظر: شياطين الشعراء، عبدالرزاق حميد، ومفهوم الأبداع في النقد العربي القديم، مجدي أحمد توفيق: 48-103.

(3) المقدمة: ابن خلدون: 1/ 613.

(4) وأبرزهم: عبدالقاهر الجرجاني، الجاحظ، ابن سينا، الفارابي، قدامة بن جعفر، حازم القرطاجني، ابن جني.

(5) ينظر مثلا: الخصائص: ابن جني: 1/ 398، 2/ 442-443. ودلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، حلق عليه محمود شاكر: 430، وأسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني: 365، والكل السائر: ابن الأثير: 1/ 19، 2/ 14، ومفتاح العلوم: السكاكي: 96. وينظر: الأشياء والنظائر: السيوطي: 3/ 607. وقد ورد مصطلح (المدول) في التراث في سياقات غير بلاغية أو فنية، فمن ذلك قول القاضي الجرجاني أن المتأخر اجتلبه الإفراط إلى القصص، وعُدل به الإسراف نحو الدم الموازنة بين أبي تمام والبحري: 1/ 550. ومنه قول الزعشري: وقيل للمخطئ لاحن لأنه يعدل بالكلام عن الصواب [الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: 3/ 123].

(6) للمزيد من التفاصيل وتقادير لعدم التكرار يمكن الرجوع إلى [الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 7].

بمفهومه الاصطلاحي الحديث، فغلب على استعمالها معناها اللغوي، فلم تصبح مدونة اصطلاحية إلا في الخطاب الحديث.

ويرى بعض الدارسين أن مصطلح (العدول) أقرب ترجمة لمفهوم الانزياح، ولقد ورد هذا المصطلح عند (ابن جني) حيث قال: "وَنَحْوُ مَنْ تَكَثَّرَ اللَّفْظُ لَتَكْثِيرِ الْعَنَى الْعَدُولُ عَنْ مَعْنَاهُ لَفْظُهُ"<sup>(1)</sup>، وقوله بصيغة المبني للمجهول: "وَأَمَّا يَقَعُ الْجَازُ وَيُعَدَّلُ إِلَيْهِ عَنِ الْحَقِيقَةِ لِمَا نِ ثَلَاثَةٌ، وَهِيَ: الْإِتْسَاعُ وَالتَّوَكِيدُ وَالتَّشْبِيهُ"<sup>(2)</sup>.

واستعمل الفارابي (339) الفعل (عدّل) عندما تتكلم عن الخطيب الذي تغلب عليه الأقاويل الشعرية فقال: "فَيَسْتَعْمَلُ الْحَاكَاةَ أَزِيدُ مَا شَأْنُ الْخُطَابَةِ أَنْ تَسْتَعْمَلَهُ... وَأَمَّا هُوَ فِي الْحَقِيقَةِ قَوْلُ شِعْرِي قَدْ عَدَلَ بِهِ عَنْ طَرِيقِ الْخُطَابَةِ إِلَى طَرِيقِ الشَّعْرِ"<sup>(3)</sup>، واستعمله الرمانى بصيغة اسم مفعول: (معدول) وذلك عندما قال: "وَمِنْ ذَلِكَ فَعَالَ كَقَوْلِهِ عَزَّ وَجَلَّ: ﴿وَلِي لَفْظًا لَمْ يَكُنْ تَابًا وَمَا نَ وَجَلَّ صَلَاحًا ثُمَّ أَهْتَكَنَ﴾ [طه: 82] ومعدول عن غافر للمبالغة"<sup>(4)</sup>، واستعمله ابن سينا (ت428هـ) في قوله: "فَإِنَّ الْعَدُولَ عَنِ الْمُبْتَدَلِ إِلَى الْكَلَامِ الْعَالِي الطَّبَقَةِ، وَالَّتِي تَقَعُ فِيهَا أَجْزَاءُ هِيَ نَكْتٌ نَادِرَةٌ، هِيَ الْأَكْثَرُ بِسَبَبِ التَّزْيِينِ لَا بِسَبَبِ التَّبَيُّنِ"<sup>(5)</sup>.

وهذا عبدالقاهر الجرجاني يستعمله في قوله: أعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم. فالقسم الأول: (الكناية) و(لاستعارة)، و(التمثيل الكائن على حد الاستعارة)، وكل ما كان فيه، على الجملة، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر..."<sup>(6)</sup>.

وهنا يشير عبد القاهر الجرجاني إلى مصطلح العدول بمعنى الانزياح وأنها المزية والحسن في اللفظ والنظم ودليل الشعرية في النص ثم أنه يضع معيار الصحة والصواب، وهو معيار أوجه

(1) الخصائص: 367 / 3.

(2) المصدر نفسه: 442 / 2.

(3) جوامع الشعر: ابن رشد: 173.

(4) النكت في إيجاز القرآن: 104.

(5) الخطابة: 169.

(6) دلائل الإيجاز: 429-430.

النقاش الذي دار بين الأسلوبين والبنويين والنقاد الحدائين حول الانحراف، فليس العدول أو الانزياح أو الانحراف خروجاً إلى الخطأ وخرقاً لقواعد صحة الكلام.

وقد ورد لفظة (العدول) عند الفخر الرازي (ت606هـ) في تعريفه للالتفات حيث قال: أنه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو على العكس...<sup>(1)</sup>، وأما ابن الأثير فقد ذكر (العدول) في مواضع كثيرة فمنها قوله: فالأديب محتاج إلى الترادف ليجد-إذا ضاق به موضع في كلامه بإيراد بعض الألفاظ- سعة في العدول عنها إلى غيره مما هو في معناه<sup>(2)</sup>.

وأشار إليه السكاكي في قوله: العدول عن التصريح باب من البلاغة<sup>(3)</sup>، أما يحيى بن حمزة اليميني فقد ذكر (العدول) عندما تحدث عن الالتفات فقال: العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول<sup>(4)</sup>، وكذلك عند نجم الدين بن الأثير الحلبي في قوله: ومن الكناية قسم يقال له التتبع، وحقيقته: العدول عن اللفظ المراد به المعنى الخاص به إلى لفظ هو رده<sup>(5)</sup>.

وقد لايسع المجال لذكر كل ما جاء في التراث من السياقات التي ورد فيه مصطلح (العدول)، لذلك اكتفينا بذكر الاشارات السابقة.

## 2- الشجاعة العربية:

ومن الباحث الذي يندرج ضمنها الانزياح وهي تعبر عن "وعي القلماء بضرورة الخروج عن الاستعمال العادي للغة على أنه ملمح من الملامح التي تحتاج إلى جرأة وشجاعة، ولذلك ليس غريباً أن يسمى النقاد والبلاغيون العرب مثل هذا الخروج (شجاعة العربية) ليدل على تطويع اللغة إلى الحاجة الانسانية في التعبير وتوسيع امكانياتها لتخدم غرض المبدع"<sup>(6)</sup>، وإن (شجاعة العربية) دال على بنية مفهومية ترتد بأصولها إلى ابن جني (392هـ) فقد ألم بها بحثه وتقصى فروعها وهياً

(1) نهاية الایجاز في دراية الاعجاز: 146.

(2) المثل السافر: 19/1.

(3) مفتاح العلوم: 102، 103، 109.

(4) الطراز: 132/2، 79/1، 84-85.

(5) جوهر الكتز: 105.

(6) الانحراف مصطلحاً نقدياً، موسى رباحة، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس بجامعة اليرموك، الاردن: 1994.

كفاية تطبيقية لها<sup>(1)</sup>، ولعله كان متأثراً بفكرة (الاقدام) عند الجاحظ (255هـ) حيث يقول هذا الأخير: وللعرب اقدم على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم<sup>(2)</sup> :-

وقد أكد كل من ابن جني والسكاكي على الاعجاز اللغوي لعبارات القرآن الكريم وذلك من خلال المقابلة بينها وبين الأصل المثالي الذي انحرفت عنه وهو (أصل الكلام) أو (أصل المعنى) أو (أصل معنى الكلام ومرتبته الاولى) أو (معنى الكلام وحقيقته)<sup>(3)</sup>، وقد أورد ابن جني باباً خاصاً سماه ب (شجاعة العربية) فقال فيه: من المجاز كثيراً من باب شجاعة العربية: من الحذف والزيادات والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف<sup>(4)</sup>، ويّين أن المجاز إنما يعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاث وهي: الاتساع<sup>(5)</sup> والتوكيد والتشبيه، فإن عدت هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة<sup>(6)</sup>. ورأى أن الشيء إذا كثر استعماله وعرف موضعه جاز في التعبير ما لا يجوز في غيره<sup>(7)</sup> وعد أيضاً من باب الشجاعة كل ما يطراً على الاسم والفعل والحرف من تبديل فقال: عد من التحريف في باب شجاعة العربية كل ما يعرض للكلمة من عوارض النسب والتحقيق والتكسير المقيس منه وغير المقيس<sup>(8)</sup>، إذن فهو يعد من كل أسلوب يخرج به عن المؤلف تحت ما أسماه ب (التوسع أو الاتساع)<sup>(9)</sup>، والتحريف والتغيير والتبديل الذي يطراً على الكلام<sup>(1)</sup>، ويقول ابن جني في وصف

(1) ينظر: الانزياح في الخطاب التقدي والبلاغي عند العرب، د. عباس رشيد الددة: 86.

(2) الحيوان: 32/5. وينظر: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون: 230/1.

(3) ينظر: نظرية اللغة في النقد الأدبي، د. عبد الحكيم راضي: 207.

(4) الخصائص: 448/2.

(5) ان مفهوم الاتساع عنده يأخذ بعداً فنياً، فالأمثلة التي قدمها كانت تتلوج تحت التشخيص ولذلك عد هذه الأمثلة من باب (شجاعة لعربية) التي تكتسب اللغة عن طريقها اتساعاً وبخاصة من الناحية الفنية وليست اللغوية فحسب. (ينظر: ظواهر من الانحراف الاسلوبي في شعر مجنون ليلى، موسى رباحة، مجلة أبحاث يرموك: سلسلة الآداب واللغويات، مج8، ع2، 1990، 46، وقد أشار الجاحظ الى (الاتساع) من خلال كلامه عن شروب التوسع في الكلام في مباحث مختلفة في كتبه. ينظر: الحيوان: 1/199، 5/426، والبيان والتبيين: 1/230.

(6) الخصائص: 242/2 وما بعدها.

(7) المنصف، عثمان ابن جني، تح: ابراهيم مصطفى وعبد الله أمين: 1/143.

(8) الاتساع في اللغة عند ابن جني، حسن سليمان، (الطروحة دكتوراه): 180..

(9) يرى د. عاطف أحمد الدراسة أن هناك علاقة بين الانزياح والاتساع ولكن ليس علاقة الترادف وأن القول الذي ينظر الى كل من الاتساع والانزياح على انهما مترادفان، فيه نظر، لأن الانزياح هو خروج عن المؤلف وهو عرق لبنية اللغوية المتعارف عليه، في حين أن الاتساع هو تغيير وحركة تطراً على المعنى، ويكشف عنها من خلال إجراء تأويلي نشط من خلال غيلة التلقّي فالانزياح على هذا النوع لا ينظر اليه باعتباره تغييراً طراً على بنية اللغة فحسب، وإنما تغيير يطرأ=

الشاعر الذي يركب الضرورات ويخالف المألوف: "...مثله في ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه، فانه مشهود له بشجاعته وفيض منته<sup>(2)</sup>، وهذا يدل على وقف القدامى مع الشاعر الخارج عن المألوف والشهادة له بالشهامة اللغوية متجاوزا لومه على تعنيف اللغة.

ويربط القاضي الجرجاني التوسع بالاستعارة، لأن الاستعارة تكسر قواعد اللغة وتمنحها مجالات أوسع في التعبير عن المشاعر<sup>(3)</sup>. وهذا عبدالقاهر الجرجاني يشير الى الاتساع في قوله: أعلم ان الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه الى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه الى النظم. فالقسم الأول: ألكناية (والاستعارة)، و(التمثيل الكائن على حد الاستعارة)، وكل ماكان فيه، على الجملة، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر...<sup>(4)</sup>.

ونلاحظ ان مصطلح (الشذوذ)<sup>(5)</sup> قد جاء بمعنى (الاتساع)، وقد ورد عند القدامى بمعنى الخروج عن النظام، ولا يستخدم سيويه (الشذوذ) بل يستخدم مصطلحي (القبح والحسن) معتمدا فيهما على معيار (الشيوخ والكثرة) فما كان شائعا فهو حسن، في حين أن النادر القليل فهو قبح أو شاذ لا يقاس عليه<sup>(6)</sup>.

---

=على بنية الوعي/ الفكر، فالإنزياح في بنية اللغة/ بنية الحضور، يقابله إنزياح في بنية الوعي/ الغياب، على أنه من السهل الكشف عن الإنزياح في البنى الظاهرة، في حين أنه من الصعب بلورة تجليات الإنزياح على المستوى الوعي بمحزول عن القراءة السابرة، فالقراءة السابرة تزيل تصنيف القائل والمفعول والقارئ والمقروء وبالتالي فالقارئ ينشغل بأفكار الكاتب/ الشاعر، وفي تفكيره في أفكار غيره يتخلى عن مزاجه الخاص، فهو مهتم بشيء لم يدخل في فلك تجربته الشخصية ولا تبع منها، وهذا لا يعني أن توجهاته الخاصة تختفي تماما، إذ لاتزال تشكل الخلفية التي تنتخذ فيها أفكار =المؤلف السائدة مدلولاً موضوعياً.... ينظر: قراءة النص الشعري الجمالي في ضوء نظرية التأويل، عاطف أحمد الدرابسة: 324.

(1) ينظر: لمصدر نفسه والمصحفة نفسها.

(2) احصائص: 392/1-393.

(3) ينظر: الوساطة بين المتبي وخصومه، القاضي الجرجاني: 428.

(4) دلائل الاحجاز: 429-430.

(5) الشذوذ: وهو الخروج عن القاعدة وغالفة القياس... كما أنه في اصطلاح اللغويين الحديثين يشمل كل تغيير في ترتيب الحروف داخل الكلمة والكلمات داخل الجملة واستعمال الالفاظ استعمالا مجازيا لغرض بلاغي معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة: 107.

(6) ينظر: اشكاليات القراءة وآليات التأويل، د.ناصر حامد ابو زيد: 211.

اذن ارتبط معنى (الشجاعة العربية) عند القدامى بكل من (الامتساع والانحراف والعدول والتحريف والتغيير والالتفات<sup>(1)</sup>) والمجاز والاستعارة) وكل أسلوب يخرج بالكلام عن المؤلف الشائع. حيث أدرك القدامى بأن أهمية تلك الأساليب في التعبير عن المشاعر، والتأثير في المتلقي، فتخلق لديه استجابة كبيرة<sup>(2)</sup>، عن طريق الخروج عن المؤلف الى مفاجئته بمعان جديدة.

### 3- اللحن:

وهو الطريقة الغير المألوفة في التعبير، كان تريد الشيء فتوري عنه بقول آخر<sup>(3)</sup>، ويعرفه ابن وهب بقوله: ألتعرف بالشيء من غير تصريح، أو الكناية عنه بغيره<sup>(4)</sup>، كقوله تعالى في وصف المنافقين: ﴿وَلَوْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَهُمْ كَحُبِّكُمْ كَلَرْتُمْ لَهُمْ بَيْعْتَهُمْ وَلَتَوَفِّيَهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ﴾ [محمد: 30]، وقد اقترح ابن دريد (321هـ) في تعريف (اللحن) من مصطلح الانزياح وذلك عند قوله: أن اللحن عند العرب الفطنة، ومنه قول النبي ﷺ: {لعل أحدكم أن يكون الحن مجتته من بعض} أي أفطن لها، وأغوص عليها. وذلك أن أصل اللحن عند العرب أن تريد الشيء فتوري عنه بقول آخر<sup>(5)</sup>.

وتكلم ابن رشيقي عن اللحن وأدخله ضمن القول البليغ وأنه كلام على غير وجهه<sup>(6)</sup> وفسره الزخشي (538هـ) في الآية السابقة بمعنى التعريض والتورية فقال: أن اللحن هو أن تلحن بكلامك أي تميله الى نحو من الأحاء ليفطن له صاحبك كاللحن والتورية<sup>(7)</sup>، ومنه قول الشاعر:

وَلَقَدْ لَحْنْتُ لَكُمْ لِكَيْمَا تَفْقَهُوا      وَاللَّحْنُ يُعْرِفُهُ ذُو الْأَلْبَابِ<sup>(8)</sup>

(1) يعد (الالتفات) ضمن الشجاعة العربية وهو: انصراف المتكلم من أسلوب للأخر كالانصراف من الخطاب الى الغيبة، وما يشبه ذلك. ينظر: البلاغة والاسلوبية: محمد عبدالمطلب: 204-205. وسوف تفصل القول فيه في الفصل الأول.

(2) ينظر: الانحراف مصطلحا تقنيا، موسى ربيعة(مجت): 45.

(3) العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فل، تر: رمضان عبدالواب: 248.

(4) البرهان في وجوه البيان، 133.

(5) كتاب الملاحن: 64-65.

(6) ينظر: العملة: 522.

(7) الكشف عن حقائق وغوامض التنزيل: 4/ 259.

(8) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

وتجدر الإشارة بأنه قد ورد مصطلح اللحن عند المستشرق الألماني يوهان فك بمعنى التعبير بصورة مخالفة للمألوف بوجه عام<sup>(1)</sup>، وقد ذكر تزفيتان تودوروف مصطلح اللحن (L'incorrection) في سياق المصطلحات التي تدل على مفهوم الانزياح<sup>(2)</sup>.

#### 4- الخروج:

يعد الخروج في التراث العربي ضمن المقولات التي توحى معنى الانزياح كمصطلح حديث، وقد أورد ابن جني مقولة للأصمعي في ذكر (الخروج) حيث يقول فيه: إن الشيء إذا فاق في {حسته} قيل له: خارجي<sup>(3)</sup>.

وقد ربط الجاحظ بين الإخراج والالهام<sup>(4)</sup>، وهذا يعود إلى اعتقاد العرب بأن الشعر الهام ووحى، ليتهمى إلى أن الشعر إخراج عن العادة<sup>(5)</sup>، وورد (الخروج) عند كل من أبي هلال العسكري<sup>(6)</sup>، والباقلاني<sup>(7)</sup>، وابن سينا<sup>(8)</sup>.

وعن أشاروا إلى (الخروج) أيضاً، أبو الحسن علي بن محمد الديلمي (توفي في أوائل القرن الخامس الهجري)، حيث قال: إن الصناعات الخارجة عن المعتاد تدل على انفراد صاحبها بصنعه، لأن الناظر إذا نظر إلى تلك الصنعة البائدة عن الصناعات جذبت قوة الصنعة الحكيمة حتى يوافقها على صانعها، وذلك أن الحسن الذي للمصنوع بالصنعة، إنما هو معنى من الصانع البسه إياه، لا معنى من نفسه لأنه لو كان من نفسه لكان قبل صنعة الصانع فيه، ومثال ما قلنا أن الديباجة المنقوشة الحسنة لو لا ما اكتسبت من الحسن من الصانع، لكانت لعاب دودة مستقدرة، ولكن لما

(1) العربية دراسات في اللغة واللمعات والأساليب، ترجمة: رمضان عبدالنواب: 248.

(2) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي: 100.

(3) الخصائص: 46/2.

(4) ينظر: مجموعة رسائل الجاحظ، ط6، مطبعة التقدم بمصر، 1324، 136، نقلا عن: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 46.

(5) ينظر: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 46.

(6) ينظر: الصناعات: 136.

(7) ينظر: التمهيد في الرد على الملحدة والمعتلة والرافضة والخوارج والمعتزلة، ضبطه محمود محمد، الحضيري ومحمد عبدالمهدي أبو زيد: 120، والانصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به: 62.

(8) الخطابة: 200.

أليسها الصانع حسنا كان ذلك الحسن هو هو... والصناعات العامية لا تدل على صاحبها، لأنه يحتمل أن تكون صنعة كل واحد من الصناع، فإذا كان صنعة الحاذق فيما تشيئا بهذه المثابة، فكيف الصانع البائن بصنعتة عن المعتاد والمعهود، والخارج من المقدور؟<sup>(1)</sup> فنتبين أن النص يشير إلى أهمية الفردية وقيمتها في التأثير.

وهذا حازم القرطاجني يشير إلى دور الخروج عن المألوف أي الانزياح عما قد تعود هو وعما قد تعود الناس منه، قائلا: أثناء على الشاعر إذا أحسن في وصف ما ليس معتادا لديه ولا مألوفاً في مكانه ولا هو من طريقه ولا مما احتكك فيه ولا مما ألجأته إليه ضرورة، وكان مع ذلك متكلماً باللغات التي يستعملها في كلامه. وبالجملية فإن الشاعر إذا أخذ في مأخذ ليس مما ألفه ولا اعتاده، فساوى في الاحسان فيه من قد ألفه واعتاده، كان قد أرى عليه في الفضل إرباء كثيراً...<sup>(2)</sup>.

## 5- المحاكاة والتخييل

وهما من مصطلحات اللغويين وفلاسفة العرب من خلال تأثرهم بالفلسفة اليونانية، وخاصة المحاكاة الأرسطية، إن الشعر هو التخييل وإن التخييل - وهو أمر يخص المتلقي - لم ينتج إلا بفعل المحاكاة، أي أن المحاكاة التي ينتجها المبدع هي التي تؤدي بالمتلقي إلى أن يتخيل أمورا ربما لم تكن على النحو الذي هي عليه في الواقع، بل قد تكون محض خيال<sup>(3)</sup>.

### أ- المحاكاة:

إن الشعر يمتاز بالمحاكاة، وهي تعني عند أرسطو تصوير الواقع أو تمثله<sup>(4)</sup>، فيرى بعض الدارسين أن المفهوم الأرسطي للمحاكاة لا يعني النقل الحرفي للواقع وإنما يريد رؤية خاصة للواقع عن طريق إعادة صياغته من جديد حسناً أو قبحاً<sup>(5)</sup>.

(1) حطف الألف المألوف على اللام المحطوف، 109. نقلا عن: التراث النقدي والبلاغي: 47.

(2) منهاج البلاغة: 375-376.

(3) ينظر: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، عصام قصبجي: 27.

(4) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الفت كمال الروبي: 77.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 75.



وفي التراث العربي أشار الفارابي إلى (المحاكاة) بقوله: «أن الشعر هو المحاكاة»<sup>(1)</sup>، ويأتي تعريفه هذا لما عاب على الجمهور إثارة الوزن على المحاكاة، حيث يقول: «والجمهور وكثير من الشعراء يرون أن القول الشعري متى كان موزونا مقسما بأجزاء ينطق بها أزمنة متساوية، وليس يبالغون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء، أم لا، والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بايقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا»<sup>(2)</sup>. وقد تدل المحاكاة - في بعض اجزاءه - عنده بالتشبيه، حين رأى أن التشبيه هو فعل الشعر، ثم يتسع معنى المحاكات عنده ليشمل التصوير والتمثيل<sup>(3)</sup>.

أما ابن سينا فقد اقترنت المحاكاة عنده بالتشبيه مرة، وبالصورة البلاغية من تشبيه واستعارة وغيرهما مرة أخرى<sup>(4)</sup>، وقد تكون مرادفة للتخييل<sup>(5)</sup>، أو ملتصقة به<sup>(6)</sup>.

وقد تنبه حازم القرطاجي إلى أهمية المحاكات متسما لئلا تنحصر في أمور تخصها ابن سينا من قبل في سببين: الالتئاذ بالمحاكاة، وحب الناس التأليف المتفصّل طبعاً<sup>(7)</sup> فقال: «فمن هاتين علتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيراً تابعة للطباع، وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقرينته في خاصته، وبحسب خلقه وعادته»<sup>(8)</sup>، ويرى أن الشعر شعر باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، فالتخييل هو المعبر في صناعته، فيقول: «أفضل الشعر ما حسنت عكاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقته، أو خفي كذبه... وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، وأضح الكذب، خليا من الغرابة، وما أجد ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا، وإن كان موزونا مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه»<sup>(9)</sup>.

(1)

ينظر: في قوانين صناعة الشعراء: الفارابي، نقل عن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس: 150. وينظر: جوامع الشعر:

173، وكتاب الشعر: 93.

(2)

جوامع الشعر: 173، وكتاب الشعر: 92.

(3)

ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 77.

(4)

ينظر: فن الشعر من كتاب الشفاء: 171، والمجموع: 18.

(5)

ينظر: المصدر نفسه: 168.

(6)

ينظر: المصدر نفسه: 162-163.

(7)

ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة)، عماد رضا مبارك: 72.

(8)

الشعر: ابن سينا، تح: د. عبدالرحمن بلوي، القاهرة، 1966، وينظر: دراسات بلاغية، أحمد مطلوب: 357.

(9)

منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 71-72.

## ب- التخيل:

لقد أكد بعض النقاد القدامى<sup>(1)</sup> على أهمية التخيل في الشعر، وأنه الفارق بين الشعر والنثر، حتى أن من الأقاويل الثرية التي عدت شعراً، لتوفره عنصرهما من العناصر الشعرية ألا وهو التخيل.

فهذا السجلماسي يرى بأن التخيل هو موضوع الصناعة الشعرية، وهو عنده جنس من البيان ويشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه، وهي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع الماثلة (التمثيل)، ونوع المجاز، لذلك يعرف الشعر بأنه: الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة<sup>(2)</sup>، ويعد ذلك يؤكد على جوهرية التخيل في الشعر قائلاً: "ولأن التخيل هو جوهريته والمشارك للجميع، ينبغي أن يكون التخيل موضوعها ومحل نظرها"<sup>(3)</sup>.

ويقرب ابن سينا في فهمه للتخيل من المعنى السايكولوجي، فيرى أن "عماد التخيل هو الخروج على الأصل، أو المؤلف في الاستخدام اللغوي"<sup>(4)</sup> وهذا المفهوم للتخيل يتعلق بصلب ظاهرة الانزياح في كسره للأصل المؤلف.

أما بن رشد فإن التخيل أو الأقاويل المخيلة تعني عنده الاختلاف والمغايرة، في القول<sup>(5)</sup>، فيرى أن التخيل هو المجاز أي كل التغيرات التي تخرج القول غير مخرج العادة<sup>(6)</sup>. ويرى أن التخيل يرادف التشبيه والاستعارة والكناية، فقال: "والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة، وأصناف التخيل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما... تدخل في الصنف البسيط الأول الأنواع التي تسمى استعارة وكناية، أما الصنف البسيط الثاني فهو ما يسمى بالتشبيه المقلوب أو المعكوس، أما الصنف المركب فهو الأقاويل الشعرية المركبة في الصنفين السابقين"<sup>(7)</sup>.

(1) مثل: ابن سينا والسجلماسي وحازم القرطاجني، ينظر: المترج البديع في تمجيس أساليب البديع: أبو محمد السجلماسي: تبحر: حلال القاسي: مكتبة المعرفة، الرياض، ط1، 1980: ص218، وفن الشعر لارسطو: 188، و منهاج البلاغة: 71-72.

(2) المترج البديع في تمجيس أساليب البديع: 218، وينظر: فن الشعر: 161.

(3) المصدر نفسه: 218-220.

(4) نظرية اللغة في النقد العربي: 35.

(5) أي القول مغيراً عن القول الحقيقي.

(6) ينظر: الانحراف في لغة الشعر: المجاز والاستعارة، طراد الكبيسي، مجلة الاقلام، ع8، 1989: ص38.

(7) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: 201-2-3.

وقد عمق القرطاجني في مفهوم التخييل حيث جعل منه الركيزة الأساسية للشعرية العربية، والشعر عنده 'كلام تخيل'<sup>(1)</sup> فقال: أن اعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء<sup>(2)</sup> لأن التخييل هو 'المعتبر في حقيقة الشعر'<sup>(3)</sup>، فيرى أن الشعر قائم على التخييل والمحاكاة قبل الوزن والقافية، والتخييل ينقسم على قسمين: تخييل المقول فيه بالقول، وتخييل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه، فالتخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها... وكثير من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التخييل الأول يكون شعرا باعتبار التخييل الثاني، وإن غاب هذا عن كثير من الناس<sup>(4)</sup>، وبهذا ان القرطاجني يتناول في كلامه عن التخييل أكثر مستويات الانزياح كالمستوى الدلالي المتمثل بقسمه الأول، وحديثه عن التخييل من جهة المعاني في جزء من القسم الثاني، وفي حديثه عن التخييل في القول من جهة ألفاظه ونظمه وأسلوبه، يتناول مستويي التركيبي والصوتي.

أما عبدالقاهر الجرجاني فيؤكد على أهمية التخييل في الأسلوب المجازي للغة، عن طريق الاتساع الذي يملك القدرة على تجاوز المألوف والشائع<sup>(5)</sup>.

فنستنتج بأن تخييل حقيقة ما أو أمر ما يعني إعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جاليا مؤثرا<sup>(6)</sup>، وإذا كان الهدف من التخييل هو التأثير، فإن الهدف نفسه مرجو من الانزياح في مفاجئة المتلقي ولقت انتباهه فالتأثير فيه.

## 6- معنى المعنى:

تناوله عبدالقاهر الجرجاني في نظريته في النظم، فالمعنى هو المفهوم الظاهر للفظ، وما يتم الوصول إليه بغير واسطة، في حين أن المقصود بمعنى المعنى هو أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك

(1) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: 70-71.

(2) منهاج البلاغة: 62.

(3) المصدر نفسه: 21، 81.

(4) المصدر نفسه: 93-94.

(5) ينظر: ظاه من الانحراف الاسلوبي عند مجنون ليلي: موسى رابعة، مجلة أبحاث اليرموك، مج8، ع5، 1990: 46-47.

(6) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 117.

المعنى إلى معنى آخر<sup>(1)</sup> ويرى أن الفصاحة لا تعود إلى الألفاظ وحدها وإنما تعزى إلى الإحكام التي تحدث بالتركيب والتأليف، فالألفاظ عنده أوعية للمعاني تتبعها في موقعها<sup>(2)</sup>، في حين أن معنى المعنى يتصل بالانحراف باللغة من التعبير المباشر إلى التعبير غير المباشر، عن طريق التشبيه والاستعارة والكتابة والجاز والتعريض والتقديم والتأخير إلى غير ذلك من الصور البلاغية<sup>(3)</sup>.

إن جوهر نظرية النظم هو أن الألفاظ لا تستقل بنفسها وإنما تكسب دلالتها وأهميتها من خلال (التعلق) أو العلاقة داخل السياق، مشيراً إلى اتلاف اللفظ والمعنى وعدم الفصل بينهما<sup>(4)</sup>، ويرى عبدالقاهر بأن اللغة العادية مليئة بالمجازات، لكن هذا المجاز لا يدخل في دائرة الشعر، لكثرة تردده وشيوعه واستهلاكه على مدار الزمن، فأصبح غير مؤثرة، لذلك اعتبر أحد الدارسين<sup>(5)</sup> أن عبدالقاهر الجرجاني مؤسس نظرية المجاز في البلاغة العربية، ففي كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) أخذت صورتها العلمية الدقيقة واشتمل عليها بناء متكامل، فوضع عبدالقاهر أسسه وأقام بنياته واعتبره طه حسين مبتكر المجاز العقلي<sup>(6)</sup>.

إذن يمكن القول بأن الجرجاني في تناوله (معنى المعنى) قد دخل إلى نظرية الانزياح لجان كوهن، لأن معنى المعنى يحصل بالابتعاد عما هو مألوف ومتداول مما يدل عليه الألفاظ في بطون المعجمات، والعدول عنها إلى المعاني الثانوية والتي تحتاج إلى كد ذهني للوصول إليها، وهذا ما يقوم به الانزياح من ترك المألوف الشائع عن طريق كسر القواعد المتعارف عليه وإحكامها من جديد، فتفاجئ المتلقي بتوليد المعاني المجازية الجديدة عن طريق تبديل علاقة الملائمة والتجانس بين الدال والمدلول إلى علاقة اللاتجانس واللامعقولية بينهما، وذلك كما مبين في الشكل الآتي:

(1) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني: 258-259.

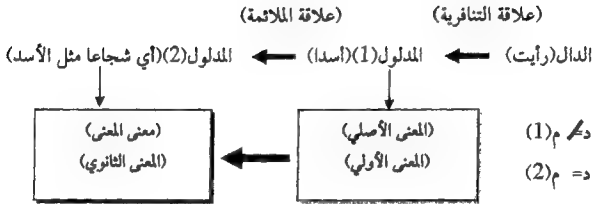
(2) ينظر: دلائل الإعجاز: 399.

(3) ينظر: الانحراف في لغة الشعر: 38.

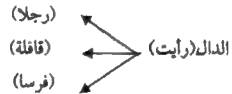
(4) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب التقليدي العربي: 58-59.

(5) وهو كاتب المقالة: نظرية المجاز عند عبدالقاهر، د. غازي يموت: 111.

(6) ينظر: نظرية المجاز عند عبدالقاهر، د. غازي يموت، مجلة عالم الفكر، 44، 1987: ص 111.

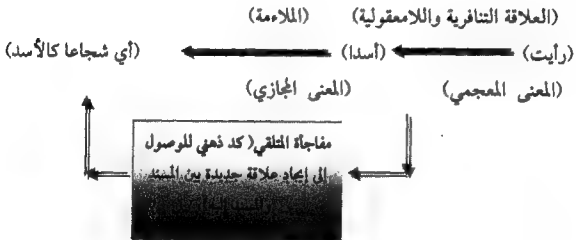


فالمتلقي عندما يسمع لفظة (رأيت) فإنه يتوقع المفعول به من الأنواع الآتية:



لكن المتلقي يتفاجأ بسماحه لفظة لا ترتبط بعلاقة الملازمة أو التجانس بين الفعل والمفعول

به:



وعند استطلاعنا على التراث النقدي والبلاغي عند العرب نلاحظ وجود أفكار ومقولات تتعلق بمفهوم الانزياح بوصفه مصطلحا حديثا، فمن ذلك قولهم بـ«الالتفات»<sup>(1)</sup> الإبداع ومرادفاته الانحراف والتحريف ومصطلحات أخرى إذ لا تسع المجال لذكرها جميعا.

### الحقول المعرفية لمصطلح الانزياح:

إن مصطلح الانزياح هو نتاج الحقول المعرفية لدى المنظرين الغرب، من خلال مختلف المدارس النقدية مرورا بالمعالجات والتطورات التي شهدتها وصولا إلى ما استقر عليه في النقد الحديث من المفهوم المتعارف عليه بين المدارس النقدية الحديثة، وفيما يلي أهم الحقول المعرفية التي أخصب ضمنها مفهوم الانزياح لدى المنظرين الغرب:

#### أولا: حقل الشعرية البنيوية:

تتكون هذه المدرسة من اتجاهين كبيرين حيث يعتمد كل منهما على النظريات اللسانية في تحليل الخطاب الشعري، على اعتبار أن الشعر والأدب بصفة عامة ظاهرة لغوية، وقد تناولا كثيرا من القضايا المتعلقة باللغة الشعرية، وعالجوا مسألة الانزياح وجعلوا منها معيارا لتحديد درجة أدبية النصوص، وهذان الاتجاهان هما:

#### أ- اتجاه الشعرية اللسانية:

أبرز أعلام هذا الاتجاه هم: (رومان جاكيمون، والشكلانيون بصفة عامة)، اهتموا باللغة الشعرية حيث رأوا أن للشعر لغة خاصة تتصف بتشويه اللغة العادية عن طريق العنف (المنظم) الذي يرتكب ضدها<sup>(2)</sup>، فيرون أن النص الأدبي عمل مغلق يفتح فقط على ذاته، لذلك يهتمون بالعلاقات الداخلية بين الدوال، دون الاهتمام بعلاقة النص بالخارج. ودعا جاكيمون إلى علم للأدب وموضوعه الأدبية وليس الأدب، حيث أكدوا على وجود البنى التي يكون وجودها ضروريا في النص الأدبي، دون النصوص الأخرى. وهذه البنى هي التي تشكل موضوع الأدب<sup>(3)</sup>.

(1) سوف نفصل القول فيه في الفصل الأول أيضا في ذكر الانزياحات التركيبية في شعر المعلقات.

(2) من النقد المياري إلى التحليل اللساني، خالد سليكي، (بحث): مجلة عالم الفكر، الكويت، مع 23، ع2، 1994: ص395-396.

(3) ينظر: الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية: 9.

يقول (انجنيباوم EL KHENBOUM): أن علم الادب يجب أن يكون دراسة الخصوصيات الخاصة التي تميز موضوعات أدبية عن كل مادة أخرى<sup>(1)</sup>، وهذا (شكلوفسكي) - الباحث التشيكي وهو أحد مؤسسي حلقة براغ اللغوية يرى أن لغة الشعر تختلف عن اللغة اليومية بالطابع المحسوس في تشكيلها، وهو طابع منحرف، ومن المظاهر الاخرى لهذا الانحراف كالاتهاك اللساني والتجديد في التراكيب واختيار البنى اللانحوية أو المنحرفة دلاليًا<sup>(2)</sup>.

يتبين مما سبق ان هناك مستويين من المعايير: المستوى المؤلف، الشائع النحوي الصارم، ويقابله الرغبة في الانحراف والعدول عنه تجديدا واختراقا لقوانينها، معتمدا على اللانحوية والاستقلالية، شريطة عدم الوصول الى الابهام، لأن الاغراق في الغموض يؤدي الى الغلق وعدم وصول الرسالة الى المتلقي، وأن هذا الخروج يوصل الخطاب الشعري الى ما يسميه الشكلاونيون الروس بمحالة (توحيش اللغة Ladefamiliarisation ou des automatistation du language)<sup>(3)</sup> لأن الشعر فن الخروج عن التكرارات المنتظرة للحصول على أثر المفاجئة<sup>(4)</sup>.

ويمكن القول بأن هناك عاملا مشتركا بين اللسانيات (علم اللغة) وبين الشعرية (علم الأدب)، حيث استفادت الشعرية من اللسانيات المنهجية الوصفية في تحليل الخطاب الأدبي، وتحليل النص من خلال لغته والابتعاد عن كل ماهو خارج النص، وبعد ذلك نظرت الشعرية اللسانية الى اللغة الشعرية على أنها مستوى مختلفا من الكلام العادي، ومنحرف عنه، مع ملاحظة وجود نصوص المنحرفة في النص الشعري وقد يوجد أيضا في الكلام العادي<sup>(5)</sup>، والأمر يعود للمهيمنة (العنصر المهيمن) كمعيار للفصل بين الأدبية وغيرها، حيث أنه هناك دائما وظيفة تهيمن على النص (الرسالة) بشكل ملحوظ وتحدد نوع الرسالة اللغوية تبعا لنوعية الوظيفة المهيمنة، فإذا كانت الوظيفة الشعرية هي العنصر المهيمن فعند ذلك يمكن وصف النص بالشعر<sup>(6)</sup>، والمخطط الآتي يبين لنا وظائف ياكسون:

(1) ينظر: Marc Angenot et autre. Theorie Litteraire: p34

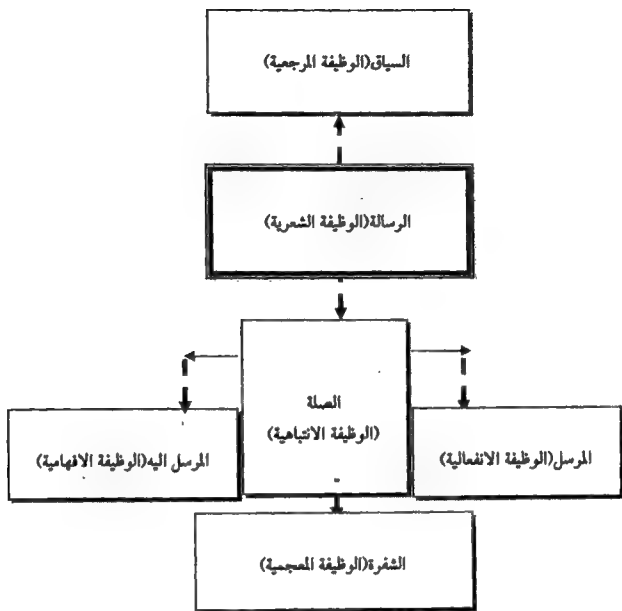
(2) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) M. Angenot et autre: theorie Litteraire. p34.

(4) ينظر: النظرية الألسنية عند رومان جاكسون: فاطمة طيال بركة: 78.

(5) M. Angenot et autres: theorie litteraire. p35

(6) Roman Jakobson: questions de poetique. pp145-146



إن هذه الوظائف الست لا تسود بدرجة واحدة في كل خطاب، بل تتباين درجة سيادتها وتختلف من نمط كلامي إلى آخر، فتهيمن (الوظيفة الافهامية) على الخطاب اللغوي العادي، كما تهيمن (الوظيفة الشعرية) على الخطاب الأدبي حين تتركز الرسالة على ذاتها، وبذلك تكون (الشعرية) دراسة للخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما، أو هي الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشعر خصوصاً<sup>(1)</sup>.

<sup>(1)</sup> Questions de poétique, Roman Jakobson: 486



## ب- انقياء الشعرية اللسانية البلاغية (شعرية كوهن):

ونقصد بالشعرية اللسانية تلك الشعرية التي عملت على تجسيد البيت البلاغي القديم، وحشدته بأثاث جديد يمثل الادوات الاجرائية الجديدة للتعامل مع البنيات الجمالية للنص وهي ترفض التصنيف الجامد، واستقى ادواتها من اللسانيات، لأنها تنظر الى المبدع من حيث قدرته على خرق قانون اللغة لبناء نسج الصور<sup>(1)</sup>.

ومن أبرز أعلامها الناقد الفرنسي (جان كوهن) ويأتي بعده كل من (مولينو وطامين)<sup>(2)</sup>، حيث تقدم آراء جون كوهن اسهاما بارزا في ميدان الشعرية اللسانية، اذ تبلور نظرتهم الى الانزياح الذي يتمثل في الخروج عن قوانين اللغة وانتهاك معاييرها<sup>(3)</sup>. ولقد جعل كوهن من اللغة العادية (اليومية) معيارا ثابتا لقياس الانزياحات، فهو يرى أن الأشياء ليست شعرية الا بالقوة ولاتصبح شعرية بالفعل الا بفضل القوة فبمجر ما يتحول الواقع الى كلام يصنع مصيره الجمالي بين يدي اللغة فيكون شعريا ان كانت شعرا ونثرنا ان كانت نثرا، قد تكون هذه اللغة موزعة توزيعا غير متكافئ، وقد توجد أشياء ذات نزوع شعري<sup>(4)</sup>.

تقوم نظرية الانزياح عند (جون كوهن) على مجموعة من الثنائيات هي استراتيجيات الشعرية البنيوية تهيمن على كتايه (بنية اللغة الشعرية) و(اللغة العليا) ومن بين هذه الثنائيات ثنائية (المعيار/ الانزياح) وثنائية (الدلالة التصريحية/ الدلالة الحافة)، واعتبر النثر هو المستوى اللغوي السائد وأن الشعر مجاورة تقاس درجته الى معيار اللغة، ففرق بين اللغة الشعرية واللغة

(1) من النقد المعيارى الى التحليل اللساني: 394.

(2) في الواقع انهما قد اهتمتا في معالجتهما لمسألة الانزياح بالإرث البلاغي القديم، وخاصة قضية اللغة الشعرية انطلاقا من ثنائية الانزياح-التكرار وهما مفهومان من البلاغة الشعرية القديمة، فيرى الباحثان أنه منذ الرومانسية بدأت الخصائص الشكلية الخارجية تتراخى ولم تعد المميز الأساسي للشعر، وتقدمت بدلا منه خصائص أخرى تعد بالنسبة للجمهور القلب النابض للقصيدة، وتتمثل هذه الخصائص في الاستعمال المطرد للصور، فتصبح هذه الأخيرة تدويجا الميزة المحددة للشعر التي تفصل بين الاستعمال الشعري والاستعمالات الأخرى للغة. ومن بين الصور المتعددة هناك صور أساسية في هذا السياق يسميها (مولينو وطامين) بصورة البناء، ويتفرع عنها نوعان من الانزياح: وهما: الانزياح البلاغي (الحو أو صور البناء بالتفاهم المتبادل) والثاني هو الانزياح الشعري (الرخص الشعرية)، ويعد الحو من أبرز الأشكال الانزياحية وهو ذو أساس بلاغي. ينظر Tamine.p128-135, Molino, Introduction à l'analyse de la poésie

(3) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: عباس وشيد الدقة: 143.

(4) بنية اللغة الشعرية: 110.

المعيارية<sup>(1)</sup>، حيث أن الشعر خرق لقانون اللغة وأن عملية الخرق تمر بمستويين: احدهما ذو طابع سلمي ويتجلى في خرق منهجي لقانون اللغة، وهذه المرحلة يجب أن تستمر لتتولها مرحلة ثانية وهي مرحلة تقليص الانزياح المتسممة بالتأويلية وتبقى بالصورة في حضرة اللغة كي تتجاوزها الى عالم اللامعقول<sup>(2)</sup>.

فالشاعر يخرق قانون اللغة ليخلق صورة بظلال إيحائية جديدة، فالشاعر لا يحطم اللغة اليومية الا ليعيد بنائها على مستوى أعلى... الشعرية بهذا المفهوم دراسة الأشكال غير العادية للغة<sup>(3)</sup>، لذلك فالمعاني في الشعر والنثر متماثل ومختلف في الوقت نفسه، فالتماثل<sup>(4)</sup> يكمن في الوحدة المعجمية، أما الاختلاف فيكون في الطريقة التي تتم بها الاحالة<sup>(5)</sup>.

## مراحل تحقيق الانزياح عن كوهن

إن الانزياح يمر بمرحلتين لكي يحقق التحرر وهما:

### 1- مرحلة طرح الانزياح:

وهي مرحلة التحرر من القيود المفروضة على اللغة كيفما كانت، وفيها يتم مخالفة القواعد النثرية وتكسير بنيتها التركيبية والدلالية والصوتية.

(1) ينظر: الانحراف مصطلحا تقنيا: 10.

(2) من النقد المعاري الى التحليل اللساني: خالد سليكي (مبحث): مجلة عالم الفكر، مج23 ع2-1، 1994: ص10.

(3) J.Cohen: structure du langage poétique.p14

(4) فرق كوهن بين الشعر والنثر عن طريق التماثل الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر دون النثر، أو ذا حضور أقل في بعض أنواع النثرية الأدبية ويميل كونهما على الفرق هذا على نظرية ياكسون في التماثل (equivalence) الا أنه التماثل عند كوهن ذو طبيعة تأثيرية بينما -حسب ياكسون- ذا طبيعة مفهومية، وتنحصر التماثل عند كوهن ب:

1- تماثل الدوال: وأبرزها التماثل الصوتي، ويشتمل أيضا على: الجناس والتوازي والقافية بوصفها مكافئة دلالية.

2- تماثل للدلالات: ويمثله الترادف.

3- تماثل العلامات: ويمثل في تكرار العلامة في النص الواحد. (ينظر: بحث في النص الأدبي: د.محمد عبدالحادي

الطرابلسي: 30-38. نقلا عن: مفاهيم الشعرية: 112-113.

(5) من النقد المعاري إلى التحليل اللساني: 399.

## 2- مرحلة نفي الانزياح:

وهي مرحلة خلخله المعاني، حيث يتم إعادة بناء الجملة من جديد فتستعيد انسجامها وملائمتها، فالشاعر حين يخرق تلك القواعد التي فرضت عليه، فإنه يكون على وعي بذلك، أنه لا يكتب أي شيء، أنه خبير ومبدع للغة، يعيد انتاجها كما يعيد بناء القواعد، لأن تلك الانزياحات إذا ما تأصلت تصبح قواعد<sup>(1)</sup>.

فالشعرية عند كوهن ذات وجهين متزامنين: الانزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة البناء من جديد، فلكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يتم العثور عليها، وذلك في وعي القارئ<sup>(2)</sup>.

فيرى (جون كوهن) أن الانزياح هو الشرط الأساسي لحصول الشعرية "باعتباره خرقاً للنظام اللغوي المعتاد، وممارسة استيطيقية. ولإبراز هذا التصور، عمد الباحث إلى التمييز بين زمنين اثنين: الأول تكون فيه عملية خرق النظام اللغوي مدمرة للمعنى، وفي الثاني يتم تقليص الانزياح من أجل إعادة المعقولة اللغوية، ومن ثم، فالأمر يتعلق بمقابلة الشعر بالثر الذي، بما أنها اللغة السائدة، يمكن أن نتخله معياراً، وأن نعتبر الشعر بمثابة انزياح عنه<sup>(3)</sup>.

وبين (كوهن) في نظريته أن هناك نوعان من الدلالة: دلالة المطابقة ودلالة الانجاء، فالأولى تخص الثر، لأن الثر يخاطب العقل ويهدف إلى الإقناع فيقتضي علاقة الملائمة بين الدال والمدلول، في حين أن الشعر يهرب دائماً عن المطابقة ويخلخل العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، لكي يخلق كلاماً جديداً غير مالوف، فيؤثر في المتلقي ويلفت انتباهه ويفاجئه، فعندما نقول:

السماء جميل.

السماء ← (دلالة المطابقة) ← جميل

الكلام عادي ولا توجد في الجملة أية خروقات للمالوف أو القاعدة، حيث أن العلاقة بين المسند والمُسند إليه هي علاقة الملائمة والتجانس.

(1) من النقد المعيارى إلى التحليل اللساني: 414.

(2) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 173.

(3) نقد مفهوم الانزياح: اسماعيل شكري: 2.

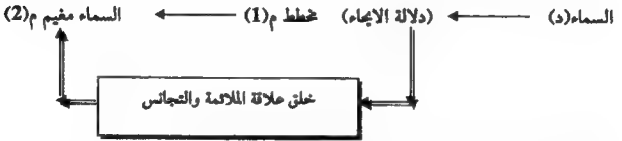
لكننا عندما نسمع:

السماء مخطط.

السماء (د) ← (دلالة الایحاء) ← مخطط (م)

فتفاجأ بسماع هذه العبارة، لأننا نلاحظ فيها خرقاً لقوانين اللغة المتعارف عليها، وذلك لوجود علاقة عدم (الملائمة والالتجانس) بين المسند والمُسند اليه.

ولكن المبدع عندما يخرق قوانين اللغة فإنه يقوم بإعادة صياغتها على نحو جديد ومع علاقات جديدة بين الدال والمدلول:



د محرم (1) ← مرحلة الأولى (خلخلة العلاقة بين الدال والمدلول)

د = م (2) ← المرحلة الثانية (احكام علاقة جديدة بين الدال والمدلول)

اذن يمكن القول بان الانزياح عند (كوهين) يركز بصورة خاصة على العمليات الاسنادية في الجوانب البلاغية، والتي تقوم على خرق العلاقة بين الدال والمدلول وهدمها، ومن ثم بنائها من جديد، لأن الانزياح يتمثل بتغيرات فنية تصيب النص وهي خارجة عن المؤلف تطرأ على التراكييب والصور وموسيقى الشعر أو الايقاع فتأثر المتلقي وتجذب انتباهه اليها.

وان مفهوم الانزياح يعتبر إطاراً نظرياً أساسياً لمعرفة تصورات البنية الشعرية المتعلقة بالأوجه البلاغية، ذلك أن هذا المفهوم يحضر في أدبيات الشعرية الحديثة بشكل صريح وبؤري [مثل] (جون كوهن)، أو بشكل مضمحل وراء مفاهيم موازية مثل الوظيفة الشعرية (ياكيسون)، والشفافية (تودروف). وقد كان الباحث على الاهتمام بمفهوم الانزياح، البحث عن خصائص مميزة للغة الأدبية، مما كان له أثره البالغ على مسار البحث البلاغي الحديث، حيث كاد أن يتجه، في مجموعته، وجهة مغايرة لروح البلاغة القديمة، أي وجهة بلاغة خاصة، هي بالأساس بلاغة الشعر أو بالأحرى بلاغة النص الأدبي<sup>(1)</sup>.

(1) نقد مفهوم الانزياح: إسماعيل شكري (بحث): <http://www.membres.multimania.fr>

ولعل جون كوهن هو الذي أصل مصطلح الانزياح واكسبه زيوفا وانتشاراً في النقد الحديث - الأسلوبى - والبنوي تحديداً، وبذلك يمكن اعتبار مشروع جان كوهن النقدي، وقفا على كتابه بنية اللغة الشعرية، أعظم تناول حظي باهتمامات الكثيرين الذين انساقوا نحوه، سواء لينقلوا منه بعض المفاهيم الجديدة التي توصل إليها، والتي يرتبط أغلبها بنظرية الانزياح، ويستوحوا جانباً من الآليات المنهجية والأدائية التي وظفها، أم ليتعرضوا إلى طرحه بالدروس والمعالجة، تارة كاشفين المحاسن التي أفلح في تجليتها، وتارة أخرى متناولين السليبيات التي وقع فيها بالتساؤل والنقد، أن كل نظرية أدبية لا تخلو من قصور ونواقص، فمهما يكن فإن أي إنتاج، كيفما كان، لا يخلو من الثغرات، غير أنها لا ينبغي أن تحجب عنا الإيجابيات.

### الجانب الايجابي لأسلوبية جان كوهن:

ظهرت الاسلوبية باعتبارها نظيراً للبلاغة التقليدية، لا تروم إلغائها أو تجاوز مفاهيمها كلية، بقدر ما تطمح إلى تجديدها وإغنائها بالادوات والمناهج الحديثة، لكي تستطيع ان تواكب عجلة التطور، فمنها استقى كوهن المفاهيم الأساسية لنظريته، لا سيما وأنها عوّضت بأبحاثها وتحليلها بعض الفراغ المخيف الذي تركته البلاغة التقليدية في الأوساط الأكاديمية، خصوصاً وأنها كانت تنادي بوفاء خالص للنص وبإبعاد كل نزعة معيارية<sup>(1)</sup>، وأن هذا الوعي حفزه على الانشغال بأمر هذه البلاغة المتردية، التي كانت عمة انطلاقة نحو أفق رحب، سمح له بأن يكتشف أن الصور البلاغية تلتقي جميعها في اللحظة الأولى عند خرق قانون اللغة<sup>(2)</sup>، ومن هنا نشأت عنده فكرة الانزياح، فضلاً عن أن اهتمامه بقضاياها صنع له موقفاً وقفته هذه البلاغة، مؤداه تفضيل الانزياح الاستبدالي على الانزياح السياقي، أي تفضيل الاستعارة على كل ما عداها<sup>(3)</sup>.

وتجدر الإشارة بأن الانزياح من حيث أنه مقوم اسلوبى لم يتخذ المبدع غاية يقصدها، وإنما وسيلة بواسطتها يتحقق الجمال في خطابه ومن ثم توصيله للمتلقى، لأن كون الانزياح غاية يسلب النص الأدبي جوهره، فيكون الانحراف في الكتابة من أجل الانحراف! ولكن كونه أداة، يعني أنه يساهم إلى جانب الأدوات الأخرى إلى التعبير عن التجربة الشعرية بجمالية فائقة، وفي هذا

(1) نظرية الانزياح عند جان كوهن، نزار التجديدي، مجلة دراسات سال ع 1/ خريف/ 1987 ص 52

(2) من النقد المعيارى إلى التحليل اللساني، ص 394

(3) مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي ط 1/ 1994، ص 120

المجالقال جيرار جينيت: "والواقع أن الانزياح بحسب كوهن ليس غاية بالنسبة للشعر، ولكنه مجرد وسيلة، وهذا ما جعل بعض الانحرافات الشائعة جدا في اللغة لا تحظى باهتمامه مثل مظاهر المعجم"<sup>(1)</sup>.

وقد أشار (كوهن) أن للانزياح حدا اذا ما تجاوزه المبدع أودى بالقيمة الدلالية للنص الأدبي، فرغم أنه يعتبر لا معقولة الشعر «الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها»<sup>(2)</sup>، فإنه يحذر من الإيغال في اللامعقولة، لذلك نراه «حذرا بإزاء السوريالي كونه يتجاوز تلك الدرجة الحرجة»<sup>(3)</sup>.

وقد تناول (كوهن) قضية ثنائية الشعر والنثر وفسرها تفسيراً معقولاً، إذ الشعر عنده «ليس نثراً يضاف إليه شئ آخر، بل إنه نقيض النثر»<sup>(4)</sup>، فإن رؤية كوهن تتراوح بين أن تكون متقبلة في الوسط النقدي، وبين أن تكون متجاوزة، خصوصاً رأيه الذي يصف كلا من الشعر والنثر بأنهما سويان معياريان باعتبارهما أصليين متوازنين لا مجال للمفاضلة القيمة بينهما<sup>(5)</sup>.

وأما دعوة كوهن إلى مبدأ المحايطة، هي النقطة المضنية التي بمستطاعها أن تستقطب إليها أنظار الدارسين، فهو يؤكد صلاحيته لاستخدامه في الدراسة الأدبية... وأن على الشعرية أن تتبناه، لأن للشعرية وظيفة تشبه تلك التي تقوم بها اللسانيات<sup>(6)</sup>، فهو بهذه المبادرة يجعل أسلوبيته تفتح على المعارف الأخرى كاللسانيات، ويوسع من قاعدة مفاهيمها عن طريق استعارة ما تراه يناسبها من المبادئ، وأقلمت مع طبيعتها التكوينية، وأسلوب اشتغالها.

(1) اللغة الشعرية وشعرية اللغة، العلم الثقافي، ص 3

(2) بنية اللغة الشعرية، ص 129

(3) مفاهيم الشعرية: 120

(4) بنية اللغة الشعرية: 49

(5) في الشعرية: 85

(6) من النقد المعياري إلى التحليل اللساني: 396

## مؤاخذات نقدية على أسلوبية جان كوهن

في مقابل تلك الإيجابية التي حققتها أسلوبية كوهن، أثبت النقد الحديث أن ثمة مجموعة من المفوات التي وقع فيها كوهن، وهي مفوات لا تتجلى للعيان إلا لماما، لذلك تعرضت نظرية الانزياح الكوهني لمجموعة من الانتقادات<sup>(1)</sup> أبرزها:

### 1- تفرقة بين النثر والشعر، وجعل النثر معيارا للانزياح:

يبين كوهن طبيعة الفارق بين النثر والشعر قائلا بأنها لغوية، أي شكلية لا تكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية، بل في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى<sup>(2)</sup>، وقد خلص كوهن بأن الشعر إنما هو نقيض النثر<sup>(3)</sup>، فيكون هذا الأخير معيارا لانزياح الشعر، كما أن الأشياء تميز بضدها.

ويرى الباحث من باب الانصاف أن جعل (كوهن) النثر نقيضا للشعر فيه شيء من المبالغة، لأن الشعر لابد أن يتوفر فيه (عناصر خلفية)<sup>(4)</sup> لكي لا يصل من الغموض الى درجة الاغلاق فلا تصل الرسالة الى المتلقي، ومن جهة أخرى أن وجود العناصر الخلفية شرط أساس لظهور الانزياحات، فيتضح به.

وان تفرق (كوهن) بين الشعر والنثر وجعل النثر معيارا لانزياح الشعر، لم يكن عبثا ومن دون مبرر، فهو اختار من النثر العلمي-نثر العلماء- وقام بتشبيه الأسلوب بنمط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: قطب نثري وخال من الانزياح، وقطب آخر شعري فيه يصل الانزياح الى أقصى

(1) نرى أن الانتقادات التي تعرضت لها نظرية الانزياح، لا ينقص من أهمية هذه النظرية شيئا، فلفهين المجال أولا ونحن لسنا في موضع الرد على تلك الانتقادات ثانيا، لذلك اخترنا أبرزها، ألا وهو (معيارية النثر للدرجة الانزياح) و(تجزئة النص وأعمال النظرة الشمولية للنص). وقد ذكر حسن ناظم في (مفاهيم الشعرية) مجموعة من الانتقادات التي وجهت الى نظرية الانزياح فمنها: 1- أعمال السياق والعلاقات اللغوية المتنيرة من نص لآخر، لأن الاستعمال المجازي لا يمكن في جميع احواله ذا خاصية أسلوبية 2- مشكلة تحديد معيار لانزياح 3- المقابلة بين الدلالة التصريحية وبين الدلالة الإيحائية، وفرض توفر الأولى في النثر والثانية في الشعر 4- لا تفسر هذه النظرية أسلوب السهل المتعش والتي على الرغم من عدم توفر الانزياحات فيه إلا أنه يندرج ضمن الأساليب الأدبية 5- إن عدول الكلام الشعري عند كوهن يقع على محور الاختيار أي بمقابلته بما ليس منه في المستويات الصوتية والتركيبة والدلالية. ولمعرفة تفاصيل الانتقادات الموجهة لتلك النظرية يمكن الرجوع الى: مفاهيم الشعرية: 117-118.

(2) بنية اللغة الشعرية: 191.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 92، 49، 187.

(4) من حديث موكاروفسكي عن الخلفية والأمامية في النص الفني

درجة<sup>(1)</sup>، فتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء من دون شك قرب القطب الآخر<sup>(2)</sup>، فأما ما بين هذين القطبين من مستويات فيختلف في مدى شعرية أو نثرية تبعاً لمدى اقترابه من النثر العلمي لكتاب من القرن التاسع عشر ونماذج من النثر الروائي وأخرى من الشعر في القرن نفسه، فتبين أن المنافرة (وهي تمثل الانزياح) في النثر العلمي تتعدم انعداماً تاماً، ونسبة (0%) صفر بالمئة، في حين أن لغة النثر الروائي، فتصل المنافرة فيه إلى (8/7%) ثمان بالمئة، وهي نسبة قليلة جداً إذا ما قورنت بالشعر الذي تصل فيه المنافرة إلى (24/7%) تقريباً<sup>(3)</sup>.

## 2- تجزئة الخطاب وإهمال النظرة الشمولية للنص (السياق):

على الرغم من توصله إلى نقطة جوهرية وهي تجاوز استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض، تلك الاستقلالية التي فرضتها البلاغة القديمة ليبين مكانها جدلية الانزياحات<sup>(4)</sup>، فإنه أهمل النظرة الشمولية للنص نفسه<sup>(5)</sup>، مما يؤكد عجز شعرية عن تكوين معالجة مرضية لاستنباط القوانين المخترقة من الصور، ما دامت هذه الصور موزعة على المقاطع الشعرية كافة<sup>(6)</sup>، وعلى هامش هذه الملاحظة، يمكن التلميح إلى أن النص الشعري في حد ذاته يشكل انزياحاً شمولياً، يتضمن انزياحات جزئية، سواء أفي التركيب أم الدلالة أم الإيقاع أم غيرها. يقينا يبدو أن كوهن في تناوله للنصوص وتحليلها، اقتصر على جانب من بنيتها الكبرى، غير أنه لا ينبغي أن يتخذ هذا الاقتصاد ذريعة بها نقص من محاولته، أو تقلل من فاعلية مشروعه النقدي، مادام الإجراء يقتضي أن يكون تناول هذه الصيغة، ومادامت الانزياحات الصغرى، التي تستنبط من تركيبة النص، ما هي إلا انزياحات أولية تتضافر، كي تقود القصيدة إلى انزياح شمولي، هو الذي يضع فيه كوهن الشعر منذ البدء، باعتباره ينحرف عن النثر، فغياب النظرة الشمولية على مستوى تحليل النص وارد، لكن على مستوى اشتغال الانزياح فهذا ما لا يمكن التسليم به.

(1) من حديث موكاروفسكي عن الخلفية والأمامية في النص الفني: 23-24.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 24.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 116-117.

(4) ينظر: مفاهيم الشعرية: 111.

(5) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(6) ينظر: المصدر نفسه: 112.



اذن يمكن القول بأن الانزياح خصيصة هامة من خصائص اللغة الشعرية في الأدب العالمية، ولقد آن الوقت لالغاء النظرة التي ترى الظواهر البلاغية زينة ووشيا، لأن الانزياح الكوهني غير تلك المفاهيم القديمة، فأصبحت لتلك الانزياحات إجماء جاليا ترجع للنص الأدبي أدبيته، وتكشف للمتلقي عن اغوار النص وإجماءاته الكامنة خلف الكلمات.

### ثانيا: الانزياح في الأسلوبية:

إن لفظة الأسلوبية stylistique الحديثة العهد ترتبط بلفظة أسلوب 'Style' القديمة جدا، وإذا كان مصطلح أسلوب يمتلك مدلولاً إنسانياً ذاتياً، وبالتالي نسبياً<sup>(1)</sup> لفظة الأسلوبية التي تتشكل من الجذر (أسلوب) واللاحقة (ية) تقابل دلاليا عبارة 'علم الأسلوب' لأن اللاحقة تتضمن البعد العلمي، وبما أن الأسلوب هو الطريقة الفردية الخاصة في التعبير عند كاتب ما<sup>(2)</sup> فالأسلوبية تتحدد في هذا السياق بأنها - كما قال جورج مونان - دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية<sup>(3)</sup>.

وإذا كانت الشعرية البنوية تهتم بمعاينة اللغة الأدبية في انحرافات الشكليات التي تؤدي إلى غايات جمالية كما رأينا، فالأسلوبية تتناول الانزياحات ليست فقط كمعطيات شكلية، بنائية، بل لأنها تُترجم عن أصالة روحية وعن قدرة إبداعية منفردة، وهي التي ينبغي على المنهج النقدي أن يكتشفها<sup>(4)</sup>.

ومن أبرز أعلام الأسلوبية الناقد ليو سبيتزر 'leo spetser' الذي أدخل مصطلح الانحراف إلى الأسلوبية معتبرا إياه ركيزة جوهرية في منهج التحليل النقدي لديه، يقول: 'عندما كنت أقرأ في الروايات الفرنسية الحديثة تكونت لدي عادة وضع خطوط تحت التعبيرات التي كانت تجذب انتباهي لابتعادها عن الاستخدام العام وحدث في كثير من المرات أن كانت الفقرات التي تحتها خط بالرغم من تعارض كل منهما مع الأخريات تبدو وكأن بينها نوعا من التلاقي، ولأني فوجئت بهذه الظاهرة فقد سألت نفسي: ألن يكون مفيدا أن نقيم تسمية مشتركة بين كلا هذه الانحرافات أو

(1) الأسلوبية و الأسلوب: 34.

(2) البلاغة والأسلوبية: 185.

(3) الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي: 36.

(4) نظرية اللغة الأدبية: خوسيه: 29.

معظمها؟ وهل يمكن إيجاد الأصل الروحي والأصل النفسي المشترك والخصائص الأسلوبية عند كاتب ما، مثلما وجدنا تسميات مشتركة لعدد من الأشكال اللغوية الشاردة؟<sup>(1)</sup>.

ولا ننسى بأن، نظرية بيفون buffon أثر في اللاحقين والتي يمكن تلخيصها في جملة واحدة له في قوله: إن من المئين أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات أو أن تبدل، بل كثيرا ما تترقى إذا ما عاجلها من هو أكثر مهارة من صاحبها، كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان و أما الأسلوب فهو الإنسان عينه، لذلك تعدل انتزاعه أو تحويله أو سلخه<sup>(2)</sup> ثم تطورت مثل هذه الأفكار وصارت كلمة أسلوب تدل على ما نذر ودق من خصائص الخطاب التي تبرز عبقرية الإنسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ<sup>(3)</sup> كما قال بذلك أحد مفكري القرن الثامن عشر وستجدد هذه النظرة التي تركز على العناصر الفردية والخصائص النادرة في الخطاب، في الأسلوبية الحديثة، مقترنة بالانزياح كما رأينا مع سيبترز، معتبرة الأسلوب مجموعة من الانزياحات الممارسة في اللغة، بل ربما كان الأسلوب هو الانزياح ذاته<sup>(4)</sup>، ويعرف البحث الأسلوبي - بناء على ذلك - بأنه علم الانحرافات<sup>(5)</sup>.

ويشكل الانزياح عند تودوروف T.Todorov ركيزة لتعريف الأسلوب، ويمنح هذا المفهوم عبارة اللحن المبرر التي أشرنا إليها سابقا ويرى تودوروف أن اللغة تتشكل في الواقع من ثلاثة مستويات: المستوى النحوي، المستوى اللاهوي، المستوى المفروض، وتحقق اللغة الأدبية أو الأسلوب في المستوى الثاني، حيث ينبغي للمبدع أن ينحرف عن الأشكال النحوية الجامدة التي نلتزم بها في خطاباتنا التواصلية المحضة.

وأما ميكائيل ريفاتير فقد اهتم بمظاهرة الانزياح اهتماما كبيرا، محاولا تدارك الانتقادات التي وجهت إلى هذا المبدأ، فقرأه يعرف الانزياح بكونه الخروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه<sup>(6)</sup> ويكون ذلك بمخرق القواعد حيناً، واللجوء إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر، فأما في حالته الأولى فهو

(1) نظرية اللغة الأدبية: عوميه:30.

(2) الأسلوبية والأسلوب:17.

(3) المصدر نفسه:70.

(4) البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب:268.

(5) علم اللغة والدراسات الأدبية. ترجمة محمود جاد الرب:61.

(6) الأسلوبية والأسلوب، السدي:103

من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة<sup>(1)</sup>.

فنستنتج مما سبق بأن الأسلوبية - مثلها مثل الشعرية البنائية - تؤمن بالانزياح كإجراء لمعينة الشعري في النص، واعتبار الخطاب الأدبي خطابا متعاليا لأنه يبحث عن الجمالي، وهو لكي يحقق ذلك ينبغي له أن يطلق محاور التراكيب النفعية ويتجاوزه ليخلق وضعاً جديداً للغة. ولعل معظم الدراسات التي تناولت مسألة الانزياح تتفق حول كونه كسراً يمارس في اللغة وإفساداً لمنطق الإسناد بإيجاد اختيارات قاموسية خاصة بالشاعر ومختلفة عن المؤلف مما يحدث 'خللاً' في علاقة المسند والمُسند إليه، سواء كانت تلك العلاقة تخص الفعل وفاعله أو المبتدأ وخبره، أو الفعل ومفعوله... الخ، وهذا الخلل (النحو الثاني)<sup>(2)</sup> هو ما يشكل بلاغة الخطاب الشعري<sup>(3)</sup>.

## الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة

### إشكالية مصطلح الانزياح:

إن عدم الدقة في الترجمة والنقل من الثقافات الأخرى أدى إلى نوع من الغموض والاضطراب في قضايا المصطلح، فضلاً عن اختلاف الثقافات وتعدد المدارس والاتجاهات الفكرية والفلسفية، مما أدى إلى الإشكالية في المصطلح، فيكون للمصطلح الواحد أكثر من لفظ وعدة مرادفات<sup>(4)</sup>.

(1) الأسلوبية والأسلوب، المسدي: 103.

(2) نظرية الانزياح من الشجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، فتحة كحلوش (بحث): 19.

(3) وقد أشارت الباحثة فتحة كحلوش في بحثها لنظرية الانزياح من الشجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية إلى النادين مولينو وطامين، إذ خصص كل منهما في كتابهما: 'مدخل إلى تحليل الشعر' حيزاً واسعاً للحديث عن الانزياح، بما في ذلك المصطلح ومقابلاته الدلالية ثم مفهومه وكافة أشكاله وعلاقاته بأدبية النص وبالأدق بشعرية الشعر، وقد اعتما في معالجتهما لمسألة الانزياح بالإرث البلاغي القديم اعتماداً كبيراً، ولاسيما قضية اللغة الشعرية انطلاقاً من ثنائية الانزياح- التكرار، للارتزادة يمكن الرجوع إلى: Molino, Tamine: Introduction à l'analyse de la poésie. pl28-129.

(4) ربما تعود الإشكالية في المصطلح في الأدب العربي إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافتهم، ثم الانقطاع فيما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق، ولعل شيئاً من آثار العناد أن يكون من وراء هذا التمدد والاختلاف؛ إذ إن كل فئة ترى بأنها أحق بأن تتبع، فلا بد أن تدع لنفسها مصطلحاً خاصاً بها، فلا يبالي بأن المصطلح الجديد دقيق أم لا، ومن جهة أخرى قد يؤثر ذلك عدم استقرار الأدب العربي الحديث بحيث يستقي في معظمه من مصادر أجنبية، وهذا مصطلح (الانزياح) (L'écart) يشهد على تلك الإشكالية إذ ترجم إلى أكثر من أربعين مصطلحاً. (ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 29-34).

وظل المصطلح يعيش حالة التراجع لدى بعض النقاد القدامى والمحدثين على قدر تراجع الثقافة العربية الإسلامية بين الرغبة في إثبات الذات واجترار تلقيه الثقافة الغربية دون فهم صحيح تنتقله الى واقع مختلف جذوره ومقوماته عن جذور ومقومات البيئة العربية<sup>(1)</sup>.

إن الانزياح مصطلح عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره... فوضعوا مصطلحات بديلة عنه<sup>(2)</sup>، والانزياح ترجمة حرفية للفظ (L'écart) الفرنسية، وترجم إلى (Deviation) في الإنجليزية، ويستخدم النقد الحديث للتعبير عن الانزياح طائفة من المصطلحات ذكرها (المسدي) على النحو الآتي<sup>(3)</sup>:

ت	المصطلح	أصله في الفرنسية	صاحب المصطلح
1	الانزياح	L'écart	فاليري
2	التجاوز	L'abus	فاليري
3	الانحراف	La deviation	سيبتر
4	الاختلال	La distorsion	ويلك وراين
5	الإطاحة	La subversion	باتيار
6	المخالفة	L'infraction	ثيري
7	الشناعة	Le scandale	رولان بارت
8	الانتهاك	Leviol	جان كوهن
9	خرق السنن	La violation des norms	تودوروف
10	اللعن	L'incorrection	تودوروف
11	المصيان	La transgression	آراجون
12	التحريف	L'alteration	جماعة مو

(1) ينظر: اضطراب المصطلح اللساني والتقدي: فاضل ثامر: 48.

(2) الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي: 162.

(3) المصدر نفسه: 100-101.

ويذكر صلاح فضل مجموعة من المصطلحات الأخرى<sup>(1)</sup>:

ت	المصطلح	صاحبه
1	الكسر	بارت
2	الفصيحة	بارت
3	الثلوث	تودوروف
4	الجنون <sup>(2)</sup>	أراجون

وقد ورد عند (جون كوهن) باسم (الانزياح، الانحراف، الخرق، الخطأ<sup>(3)</sup>)، ونلاحظ اختلافا في ترجمة كلمة (Ecart) الفرنسية عند نقاد العرب، فهذا عبدالسلام المسدي يختار (الانزياح)، وقد استخدم مصطلحات أخرى مثل ألتجاوز، والعدول<sup>(4)</sup>، في حين أن صلاح فضل يختار الانحراف<sup>(5)</sup>، ونجد في عرض عدنان بن ذريل لكتاب (المدخل إلى التحليل الألسني) عدة مصطلحات أيضا، منها: الجسارة اللغوية، القرابة، الابتكار، الخلق<sup>(6)</sup>. وقد اختار كل من حمادي صمود وعبدالله صولة مصطلح العدول<sup>(7)</sup>، وترجمه توفيق الزبيدي إلى الاتساع<sup>(8)</sup> في سياق عرضه

(1) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل: 64.

(2) وقد ورد كلمة (الجنون) في مقدمة مطاع الصفدي لكتاب ميشيل فوكو: والانسان مفاد دائما لكل الصيغ التي حشر بها، وتم التعامل مع عقله وخبراته ومزايده ونواقصه من خلالها دائما، حتى كان كل خروج عنها يوصف بالجنون أو المرض أو الخطيئة والجريمة... لقد كان (الجنون) اذن هو في ابتكار الكلام الجديد الذي يخرق اللغة القائمة، الذي يكسر لعبة الدال والمداول التي يقوم عليها فقه اللغة التقليدي، من أجل التماس مع الدال وحده، وهذا يعني انزياحا خارج اللغة بما هي بناء مغلق أساساً (الكلمات والأشياء: 14). ومن باب الأشياء والنظائر قد ورد ترجم الانزياح إلى (الشرس والحقارة): ينظر: لغة النص، تر: محمد الرفرافي ومحمد بقامي (بحث): 13. ولزيد من التفاصيل في هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى: جدلية الجنون والإبداع: يحيى الراخوي، (بحث): 30-58.

(3) يقول كوهن: إن الأسلوب خطأ، ولكنه ليس كل خطأ أسلوب. بنية اللغة الشعرية: 194.

(4) نجاه يترجمها إلى (التجاوز) في مقدمته لكتاب ريفاتير (محاولات في الأسلوبية الميكانيكية)، وقد ترجمها إلى (المدول) في (قاموس

اللسانيات). ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: 64.

(5) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: 63.

(6) المدخل إلى التحليل الألسني للشعر، جويل تامين وجان مولينو (بحث) مجلة الموقف الادبي، ع 141-143، 1983: ص 274.

(7) ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: أحمد محمد وس، مجلة عالم الفكر، م (25)، ع (3)، 1997: 59.

(8) ينظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذج: توفيق الزبيدي: 86-87.

لكتاب المسدي، ونرى ترجمته إلى الحروف اللغوية<sup>(1)</sup> عند خالد سليكي، في حين أن أقدم استعمال للكلمة (الانزياح) في تعريب مصطلح فرنسي هو (Descent de la matrice) فقد ترجم بـ «انزياح الرحم»<sup>(2)</sup>.

وثمة مصطلحات وأوصاف أخرى يمكن أن تضاف إلى ما مضى منها الانكسار، انكسار النمط، التكسير، الكسر، كسر البناء، الإزاحة، الانزلاق، الاختراق، التناقض، المفارقة، التنافر، مزج الأضداد، الإخلال، الاختلال، الخلل، الانحناء، التغريب، الاستطرد، الأصالة، الاختلاف، فجوة التوتر<sup>(3)</sup>.

وعموما فإن كلمة (Ecart) الفرنسية الأصل قد أحدثت فوضى بين النقاد في الترجمة، على الرغم من كونها تعني في الأصل (البعد)، لأن كلمة البعد لا تقوى.. على حل المفهوم الفني لمصطلح الانزياح<sup>(4)</sup>، ويرى عبدالقادر فيدوح أن المفهوم الاصطلاحي لـ (Ecart) يشمل<sup>(5)</sup>:

- 1- فجوة بين استعمالين للغة ما (قديم، حديث، صحيح، خاطئ).
- 2- ابتعاد، انزياح، فارق.
- 3- عدم التقيد بأصول اللغة.

إن هذه الفوضى في إشكالية ترجمة المصطلح، لا تكون لصالح الأدب العربي دائما، لأن بعض منها يسيء إلى لغة النقد، إذن فليس هو جديرا بأن يكون مصطلحا نقديا، وليس غريبا أن يستبعد الباحث بعضها منها مثل: (الإخلال، الاختلال، الشناعة، الخلل، الخطأ، الانحناء، العصيان، الفضيحة، الجنون، الإطاحة)، وربما غيرها أيضا وعلى الرغم من أن لديها جذورا أجنبية، لأنها بعيدة جدا عن اللياقة التي يجب أن تتسم بها الأدوات النقدية، فضلا عن أنه ليس لهذه الكلمات في كتابات الباحثين العرب حظ من السيرة والذيق<sup>(6)</sup>، حتى أن بعض هذه المصطلحات لا تحظى

(1) ينظر: من النقد المعاري إلى التحليل الساني: الشعرية البنيوية نموذجاً: خالد سليكي، (بحث) مجلة عالم الفكر، مارس، 1997: ص 65-66.

(2) ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: 60.

(3) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية الحديثة: 33.

(4) ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: 65.

(5) شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، عبدالقادر فيدوح: 139.

(6) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية الحديثة: 33-34.

باهتمام عند بعض نقاد الغرب أيضاً<sup>(1)</sup>. ونلاحظ أن هناك ثلاثة مصطلحات رئيسة شاعت أكثر من غيرها لمصطلح (Ecart) ألا وهو:

## 1- (الانحراف) 2- (الانزياح) 3- (العدول)

### 1- الانحراف:

ترجم مصطلح (deviation) الموجود في اللغتين الإنجليزية والفرنسية بـ (الانحراف)، ولكنه في الإنجليزية أكثر دوراناً، وهناك من يرى أنه أفضل ترجمة له<sup>(2)</sup>، لكن د. أحمد محمد ويس يرى غير هذا الرأي، فقال: على الرغم من شيوع مصطلح الانحراف على هذا النحو لكن ينبغي أن نتنبه إلى أن لفظ (الانحراف) كثير الورد في كتب النقد في حقول وسياقات أخرى ليست بأسلوبية ولا نقدية، ولكنه في أكثرها يحمل بعداً غير إيجابي<sup>(3)</sup> ثم أسرد مجموعة من المعاني التي تدل عليه لفظة (الانحراف) فمنها:

- أ- الميل والابتعاد عن المعنى الفني: يقول مصطفى ناصف "وكان نحو الدراسات اللغوية في اللغة العربية يعني، مع الأسف، تأصيل هذه الفلسفة، وكان يعني أيضاً نوعاً من الانحراف عن دراسة فن الشعر إلى العناية بما نسميه الآن باسم الدعاية"<sup>(4)</sup>.
- ب- العيب الفني أو الجمالي: يقول نعيم اليافي: "أما وقد ظهر عبر التاريخ ميل إلى شعر الأشياء الخالص أو ميل إلى شعر الأفكار الخالص في مقابل بعضها بعضاً فليس ذلك سوى عيب وانحراف في طبيعة الشعر. كذلك الانحراف الذي لاحظناه في النزعتين الرمزية الفرنسية والصورية الإنجليزية"<sup>(5)</sup>، وكذا هو عند محمد حسن عبدالله إذ يقول: "والطريف حقاً أن (النقد) يظل يحسب نفسه علمياً حتى في غياب المصطلح وانحراف المنهج"<sup>(6)</sup>، ومثل ذلك عند كراهام هاف إذ يقول: "إن أي تحليل أسلوبى سينحرف عن الطريق السوي إذا لم تؤخذ هذه المقاصد بعين الاعتبار"<sup>(7)</sup>.

(1) يرى الناقد الغربي (خوسيه إيفانكوس): أن بعض المصطلحات التي يمكن أن تؤخذ على أنها انحراف، بالغ فيها مثل: المخالفة، والتنافر، والشذوذ عن القاعدة. [ينظر: نظرية اللغة الأدبية: خوسيه إيفانكوس: 28].

(2) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 34.

(3) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 40.

(4) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: 108.

(5) مقدمة لدراسة الصورة الفنية: نعيم اليافي: 27.

(6) اللغة الفنية، محمد حسن عبدالله: 5.

(7) الأسلوب والأسلوبية، تركاظم سعد الدين: 90.

- ج- الانحراف مساوي للخطأ والعقم: يقول عبدالعزيز الأهواني: أن ما حرص عليه [ابن سناء الملك] أشد الحرص من الابتكار والاختراع كان المحرفا في فهم الشعر، وخطأ في ادراك مهمة الشعر... بل ويكاد شعراء عصره جميعا... يتورطون في هذا الخطأ والانحراف بحيث يمكن أن يوصف العصر كله بالعقم والانحراف<sup>(1)</sup>.
- د- الشذوذ والخروج عن الحق والصواب: يقول د. شكري فيصل واصفا الضرورات الشعرية: بأنها كيست... إلا من ألوان الانحرافات اللغوية التي اتخذت عند بعض النقاد هذه الأسماء قصدا الى تلطيف وقعها وتخفيف أثرها<sup>(2)</sup>.
- هـ- التحريف والمعنى الخاطئ: يقول قاسم المومني: أن تأكيد الفارابي على حرفية الصلة بين المحاكاة وبين العالم الخارجي جعله ينحرف بمفهوم المحاكاة الأرسطي، ويحولها الى مجرد نقل سلمي للعالم الخارجي، وكان هذا الانحراف، في الظن الغالب، سببا في انحراف أشد عند لاحقيه من النقاد الفلاسفة أو ممن وقع تحت تأثيرهم<sup>(3)</sup>.
- و- اللحن: وقد يكون الانحراف مرادفا للحن ودالا عليه، يقول محمد حسن عبدالله:... وهذا يعني في نظر الأصمعي أن الشاعر المحرف بدلالة الكلمة وخالف المعنى المعجمي الذي اطراد الاستعمال<sup>(4)</sup>.
- ز- الفساد السلوكي: يقول ألفت الروبي:... وهذا كله يعني ان المتخيلة مهيأة بطبيعتها للانحراف الذي يترتب عليه المحرف السلوك الإنساني، خاصة عندما تتحرر من العقل وتصادف مزاجا فاسدا أو فكرا مضطربا لا يضبطه العقل أو يحكم مساره<sup>(5)</sup>.
- ط- الشذوذ الجنسي: وهذا هو أسوأ ما يحمله اللفظ من دلالات<sup>(6)</sup>.

(1) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر: عبدالعزيز الأهواني: 2-3.

(2) المجتمعات الاسلامية في القرن الأول: شكري فيصل: 419.

(3) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: قاسم المومني: 326.

(4) الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبدالله: 69-70.

(5) نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين: ألفت الروبي، 60.

(6) ينظر: نفسية أبي نواس، محمد التويهي: 70، 72، 83، 85. وأبو نواس بين التخطي والالتزام: حلي شلق: 13، 18،

195-198.



.. إذن يمكن القول بأن الانحراف كلمة مشغولة في ثنايا الكتب أو في الأذهان وإذا صح أن (المشغول لا يشغل) أمكن القول إذن بأنها ليست الكلمة المثلى للتعبير عن مفهوم الانزياح<sup>(1)</sup>.

## 2- الانزياح:

يأتي هذا المصطلح في المرتبة الثانية بعد (الانحراف) من حيث استخدامه لدى النقاد العرب، و(الانزياح) مصدر للفعل المطاوع (انزاح) أي ذهب وتباعد<sup>(2)</sup>، لذلك أن الانزياح أفضل ترجمة للمصطلح الفرنسي (Ecart)، لأن هذه الكلمة تعني في أصلها (البعد)<sup>(3)</sup> كذلك، وقد أقرت هذه الترجمة لأول مرة لدى مجمع اللغة العربية بدمشق وذلك في تعريب المصطلح الفرنسي (Descent de La matrice) حيث ترجم إلى (انزياح الرحم)<sup>(4)</sup>، وعرف (الانزياح) في الألمانية بالمفهوم (Ab weichung)<sup>(5)</sup>.

أما في النقد العربي فقد ورد (الانزياح) ترجمة لكلمة (Encart)، فهذا عبدالسلام المسدي يستخدمه في (الأسلوبية والاسلوب)<sup>(6)</sup> و(التفكير اللساني في الحضارة العربية)<sup>(7)</sup>، وقد ورد أكثر من ترجمة لمصطلح (Encart) الفرنسية فنرى أن مجموعة من النقاد يترجمونه ب(الانحراف) وعلى ذلك كل من لطفي عبدالبديع<sup>(8)</sup>، وصلاح فضل<sup>(9)</sup>، وفهد عكام<sup>(10)</sup>، وحامد أبو أحمد<sup>(11)</sup>.

(1) ينظر: نفسية أمي نواس، محمد النويهي: 44.

(2) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مج: 14، مادة (ن ز ح)، وينظر أيضا: القاموس المحيط، ومعجم الوسيط، مادة (ن ز ح).

(3) Le Grand Robert. De Langue Francaise: p3/725.

(4) ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: 60.

(5) ينظر: الانحراف مصطلحا نقديا: موسى ربابية، (بحث): 144.

(6) ينظر: الأسلوبية والاسلوب: 54، 93-94، 98-99، 100-102، 158، 214.

(7) ينظر: التفكير اللساني في الحضارة العربية: عبدالسلام المسدي: 316-318.

(8) ينظر: دراما الجاز: لطفي عبدالبديع، (بحث): 103.

(9) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل: 58.

(10) ينظر: نحو تأويل تكاملي للنص الشعري: فهد عكام، (بحث): 45-48.

(11) ينظر: نظرية اللغة الأدبية: خوسيه إيفانكوس، تر: حامد أبو أحمد، الفصل الثاني كله.

وعلى الرغم من هذا الاختلاف في ترجمة مصطلح (Encart)، ولكن تبقى كلمة (الانزياح) هي الترجمة الشائعة والأكثر استخداماً في ساحة الأدب العربي<sup>(1)</sup>، وهؤلاء النقاد اعتمدوا الثقافة الفرنسية في ترجمتهم، في حين مال إلى (الانحراف) في الغالب أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الإنجليزية التي لا تحوي الا كلمة (Deviation)<sup>(2)</sup>، وهي كلمة تناسبها كلمة (الانحراف)، على حين أن المصطلح (Encart) يناسبه (الانزياح) وهي كلمة فرنسية غير موجودة في الإنجليزية<sup>(3)</sup>.

وقد شاع استخدام كلمة (الانزياح) ترجمة لمصطلح (Encart) للأسباب الآتية<sup>(4)</sup>:

- أ- تعد كلمة (الانزياح) ترجمة دقيقة وموفقة للمصطلح الفرنسي (Encart) كما سبق بيانه.
- ب- وقد يكون جرس اللفظ له علاقة بدلالته، فان تشكيل (الانزياح) الصوتي وما فيه من مد، من شأنه أن يمنح اللفظ بعداً إيحائياً يتناسب مع ما يعنيه في أصل جذره اللغوي من (التباعد والذهاب)، على الرغم أن (الانحراف) و(العدول) يتضمن كل منهما مداً، بيد أنه لا يتلائم مع ما تعنيه الكلمة من معنى، ثم ان الفعل منهما يفتقر الى ذلك المد الذي ينطوي عليه (الانزياح).

(1) من هؤلاء: إبراهيم الخطيب في ترجمته كتاب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، لمجموعة، ص: 55، وكمال أبو ديب في بحثه: لغة الغياب في قصيدة الحناطة: 81-86، وعبد الولي وعبد العمري، في ترجمتهما كتاب، جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: في أكثر صفحاته، وفريد الزاهي مترجم كتاب: جوليا كريستفا: علم النص: 23، 25-26، 30، 35، 51-52، ومندلر العياشي في ترجمته كتاب بير جيرو: الأسلوب والأسلوبية: ص: 53، 55، 92، ولي كتابه: مقالات في الأسلوبية: 15، 47-48، 79-82، 88، 98، 142، 213.. ونقاد آخرون.

(2) وقد انفرد حسن ناظم في ترجمة (deviation) ب(الانزياح) في حين جعل (الانحراف) ترجمة ل(departure)، ينظر: مفاهيم الشعرية: 117-118. في حين أن كل من مجدي وهبة وكامل المهنتس يترجمان مصطلح (deviation) إلى (الشذوذ)، ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1990: 209. وهذا محمد علي الخولي يترجم المصطلح السابق إلى (الشذوذ)، ينظر: معجم علم اللغة النظري: 72. ووضع رمزي روجي البليكي ترجمتين للمصطلح (deviation)، وهما: (الانحراف والشذوذ)، ينظر: معجم المصطلحات اللغوية، رمزي روجي البليكي: 146. وأما فهد عكام فجعل (الانحراف والعدول) ترجمة ل(deviation)، ينظر: النقد الأدبي والمعلوم الانسانية، جان لوي كاياناس، تر: فهد عكام: 108، 113.

(3) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 56.

(4) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

ج- ان (الانزياح) فعل مطاوع ينطوي ضمنا على فعل آخر وراه جعل الشاعر أو الكاتب ينزاح، فهو اذن يستدعي بحثا عن سبب لهذا الانزياح، واذا كان الامر موجودا في (الانحراف) فليس موجودا في (العدول).

د- يمتاز (الانزياح) بان دلالاته منحصرة تقريبا في معنى فني، في حين أن لفظي (الانحراف)<sup>(1)</sup> و(العدول) يرد في كتب بلاغية ونقدية في معان كثيرة ليست بنقدية ولا أسلوية، حيث أن معظم المصطلحات الأخرى تحمل طابعا أخلاقيا وسلطويا مما يجعلها تبعد عن طبيعة الحقل الأدبي النقدي، وتبقى صالحة فقط لممارسة السلطة الأخلاقية - الاجتماعية<sup>(2)</sup>.

وإذا صح قول ستيفن هوكنغ: ألمهم ان تطلق اسما جيدا على أحد المفاهيم؛ لأن ذلك يعني ان اهتمام الناس سوف يتركز عليه<sup>(3)</sup> فان صح هذا الكلام فان ترجمة (Encart) ب(الانزياح) هو وحده يمتاز بهذه الميزة.

### 3- العدول:

يعدّ عبدالسلام المسدي أول من لفت الأنظار الى إمكان استخدام هذا المصطلح للمفهوم الأجنبي، وذلك في كتابه الأسلوبية والأسلوب<sup>(4)</sup>، وقد استخدمه كل من تمام حسان<sup>(5)</sup> وحادي صمود<sup>(6)</sup> ومصطفى السعدني<sup>(7)</sup> وعبدالله صوله<sup>(8)</sup> والطيب البكوش<sup>(9)</sup>، والأزهر الزناد<sup>(10)</sup>.

(1) فالانزياح لا يحمل ما يحمله (الانحراف) من بعد أخلاقي سيء فيجعل المرء غير مطمئن لسماعه.

(2) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل: 63-64.

(3) المبقرى والكون: هوكنغ وجون بورلو، تر: ابراهيم فهمي، كتاب الهلال القاهرة، الممد 498 ص 84. نقلا عن: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 57.

(4) ينظر: الأسلوبية الأسلوب: 162-163. ولكنه مع ذلك فضل استخدام (الانزياح) في الكتاب المذكور، ولكنه ما يلبث أن يستخدمه في كتابه (النقد والحداثة) ص 11، 48-50.

(5) ينظر: الفصول، تمام حسان: 135-146. والبيان من روائع القرآن: تمام حسان: 345-1393. وينظر: اللغة والنقد الأدبي: تمام حسان (بحث): 118، وكذا: اللغة العربية والحداثة: تمام حسان (بحث): 131، 132، 139.

(6) المناهج اللغوي في دراسة الظاهرة الأدبية: حادي صمود (بحث): ملتقى اللسانيات، تونس، 1979، ثم طبعه في كتابه: في النظرية الأدب عند العرب النادي الأدبي بجدة، 1990: ص 206-207. وينظر: التفكير البلاغي عند العرب: حادي صمود: 52، 103، 117، 264، 290، 329، 331، 350، 396، 403، 406، 617. وينظر: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، حادي صمود: ص 30، 119، 147، 148-150.

(7) ينظر: العدول: أسلوب تراثي في نقد الشعر: مصطفى السعدني: 91.

(8) ينظر: دراسات في الشعرية، الشابي نموذجاً، لجموعة: 336، 485-386.

(9) ينظر: مفاتيح الألسنية: جورج مونتان، تر: الطيب البكوش: 143.

(10) ينظر: دروس في البلاغة، الأزهر الزناد: 21، 32، 41، 54، 61، 69.

## أنواع الانزياح ومستوياته:

إن للانزياح مفهومًا واسعًا يشمل مستويات مختلفة، فهو ليس مجرد انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية<sup>(1)</sup>، أو خرقًا لقوانين اللغة بواسطة الصور البلاغية، أي مجرد انتهاك للضوابط فحسب<sup>(2)</sup>، وهو ليس مجرد عنف منظم يقترف ضد الخطاب العادي<sup>(3)</sup>، بل إن الانزياح هو كل ذلك، وهو الخروج من الفضاء الممكن إلى فضاء المستحيل والمتنع الحدوث نحو المتخيل الممكن أو غير الممكن<sup>(4)</sup>، إن تعدد مستويات النص الأدبي يؤدي إلى إحداث إنزياحات متعددة وفي مستويات مختلفة إذ يمكن إجمالها في:

- 1- الانزياح التركيبي
- 2- الانزياح الدلالي
- 3- الانزياح الصوتي (الإيقاعي)

### 1- الانزياح التركيبي:

يتم فيه خرق القوانين المعيارية للنحو من أجل تحقيق سمات شعرية جديدة<sup>(5)</sup>، يقول آراغون: لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة. وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب<sup>(6)</sup>.

### 2- الانزياح الدلالي:

إن هذا المستوى ليس بأقل أهمية من المستويات الأخرى، إذ يحاول المبدع من خلاله تشفير النص عن طريق البلاغة، ويرى كوهن أن الدلالة لمجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما<sup>(7)</sup>.

(1) الخطيئة والتكفير من البنية إلى التشريعية: د. عبدالله الخلامي: 23.

(2) ينظر: من النقد المعيارى إلى التحليل اللساني: الشعرية البنيوية نموذجًا: خالد سليكي: 412.

(3) الخطيئة والتكفير: 23.

(4) ينظر: الانزياح الصوتي الشعري: د. تامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة، ع13، يونيو (حزيران) 1996: ص36.

(5) ينظر: شعرية الانزياح: 183.

(6) بنية اللغة الشعرية: 176.

(7) المصدر نفسه: 106.

### 3- الانزياح الصوتي:

ففي الوقت الذي تسعى فيه اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيمي، يجتهد الشاعر في إشاعة التجانس الصوتي، وتقويته، فيعمل بذلك على عرقلة هذا الاختلاف في اللغة الفونيمية ولا يقبل التشابه، والقافية والجناس في الخطاب الشعري يتمثل عائقا يجتهد الكاتب في تلافيه بصورة طبيعية، أما الخطاب الشعري فهو على النقيض من ذلك يبحث عنها<sup>(1)</sup> وهذه العملية هي التي تحقق الانزياح في المستوى الصوتي.

ومن الدارسين من يقسم الانزياحات على قسمين رئيسين حيث تنطوي فيهما كل أشكال

الانزياح:

#### أولاً: الانزياح الاستبدالي:

ويقصد به إعطاء دلالة مجازية لللفظة، وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، حيث يتم فيها استبدال المعنى الحرفي المعجمي للكلمة بالمعنى المجازي الإيحائي، فيتم التحول من المدلول الأول إلى المدلول الثاني، أي من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي<sup>(2)</sup>، حيث يتم فيها خرق قوانين اللغة وفي الوقت نفسه تمثل الدور الإيجابي، حيث يقوم فيه المتلقي بإعادة الملائمة والمعقولة للخطاب الشعري<sup>(3)</sup>.

#### ثانياً: الانزياح السياقي:

إن هذا النوع من الانزياح يتكون من:

- 1- الانزياح على المستوى الصوتي والذي يشمل: الإيقاع (الداخلي والخارجي)، والجناس، والتكرار، والتوازي... الخ.
- 2- الانزياح على المستوى التركيبي ويشمل:
  - 1- الاسناد التنافري عن طريق تحطيم العلاقة بين الدال والملول، ومن ثم خلق علاقات جديدة متلائمة بين المدلول الأول والمدلول الثاني.

(1) شعرية الخطاب الأدبي: 4.

(2) بنية اللغة شعرية: 105.

(3) ينظر: شعرية الانزياح: 31.

ب- أحداث أي تغيير في نظام (تركيب) الجملة كالقديم والتأخير والحذف.

ونلاحظ أن مستوى الانزياح السياقي يمثل الدور السالب للشعر الذي يستلزم الدور الموجب أي الاستعارة<sup>(1)</sup> والتي تعتبر مكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور... حيث تهدف الصور كلها إلى استثارة العملية الاستعارية<sup>(2)</sup>، ويقوم كوهن باستبعاد ما سماه بـ صور الاستعمال<sup>(3)</sup> من دائرة الانزياح، وذلك لكثرة استعمالها وتكرارها فأصبحت شائعة ومألوفة لدى الناس، لأن الانزياح يشترط فيه الغرابة والمفاجئة والتي تغتفر إليه تلك الصور المبتذلة.

إن استناد كوهن إلى التمييز السوسيري بين اللغة (Langue) بوصفها الإنتاج الاجتماعي وبين الكلام (parole) بوصفه الانجاز الفردي، ساعده في التمييز بين (المستوى السياقي) والذي يتعلق بـ (مستوى الكلام) عن طريق خرق قوانين الكلام، وبين (المستوى الاستبدالي) والذي يتعلق بـ (مستوى اللغة)، عن طريق خرق قوانين اللغة، والتي عجزت البلاغة القديمة عن التمييز بينهما، لأن البلاغة القديمة 'أطلقت اسم صورة الانزياح السياقي في حالة، وعلى الانزياح الاستبدالي في حالة أخرى، فوضعت لذلك في مستوى واحد، لحظتين مختلفتين ومتكاملتين في نفس الصورة'<sup>(4)</sup>.

### الانزياح والمعيار

توصلنا إلى القول بأن الانزياح هو الخروج المتعمد على الأصول اللغوية، وإعادة بنائها بصورة جديدة، من أجل استكشاف عوالم جديدة مليئة بالمتعة والغرابة والمفاجئة، وأن هذه العملية لا بد لها من نقطة صفر<sup>(5)</sup> يخرج المبدع منها محرراً من القيود الصارمة للبنية اللغة، وأن هذه النقطة يمكن أن تكون معياراً نقيس به درجة الانزياح.

وإن تحديد معيار للانزياح ليس بالأمر السهل، ولعل الصعوبة تكمن في أن مفهوم الانزياح مفهوم معقد ومتغير... [وأنه] مفهوم فرار، وكائن ذو عقل لا نستطيع أن نجد له في الواقع أي

(1) شعرية الانزياح: 31.

(2) بنية اللغة الشعرية: 110-111.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 43-46.

(4) بنية اللغة الشعرية: 11-112. وينظر: مفاهيم الشعرية: 119.

(5) الكتابة في درجة الصفر: رولان بارت، ترو: نعيم الحمصي، ط وزارة الثقافة دمشق، 1970: 86.

تصور دقيق<sup>(1)</sup> ومن ناحية أخرى أن الفن قائم على معيار نفسي، وليس كالعلوم التي تعتمد على معايير المنطقية<sup>(2)</sup>، لذلك من الطبيعي تعدد المعايير وأن لا يخضع لمعيار واحد، وفي ذلك النطاق قد ذكر د. أحمد محمد ويس مجموعة من المعايير التي يمكن إجمالها في النقاط الآتية<sup>(3)</sup>:

## 1- الاستعمال الشائع واللغة الجارية:

إن اللغة المعيارية تفتقر إلى ما يمتاز به اللغة الفنية من سمات، ومن ثم يمكن جعلها قاعدة يقاس عليها الانزياح، وقد استخدم هذا المعيار كل من شكولوفسكي وسييتزر، بيد أن هذا المعيار لم تسلم من بعض التمهيص والانتقادات التي تتمثل في صعوبة تحديد النمط العادي في التعبير، فإذا كان النمط العادي إنما يحدده الاستعمال، فإن مفهوم الاستعمال نسبي ولا يمكن الدارس من مقياس موضوعي صحيح<sup>(4)</sup>، ومن ناحية أخرى أن اللغة في تطور مستمر عبر العصور، وإن اعتماد اللغة العادية في عصر ما معياراً للانزياح قد يؤدي إلى اعتبار الانزياح أمراً أتياً مرتبطاً بعصر محدد، فيقلل من قيمة الانزياح، لأن الأصل يقاوم سطوة الزمن أطول وقت ممكن<sup>(5)</sup>.

## 2- النثر العلمي:

يعتقد (كوهن) بأن الشعر نقيض للنثر، لذلك فقد صبح عنده جعل النثر<sup>(6)</sup> - ونثر العلماء على نحو خاص - معياراً لانزياح الشعر، كما أن الشيء بضدها تميز، وقصد كوهن النثر العلمي الذي على درجة أقل من الأدبية (الأغراض الجمالية)، لذلك شبه الأسلوب بـ (خط مستقيم يمثل طرفاء قطبين: قطب نثري وخال من الانزياح، وقطب آخر شعري فيه يصل الانزياح إلى أقصى درجة<sup>(7)</sup>).

(1) النقد الأدبي والعلوم الإنسانية: جان لوي كاباناس: 109.

(2) ينظر: الشمس والمعتاد: دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق: خلدون شعبة: 18.

(3) هذه المعايير ذكرها د. محمد ويس في كتابه الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 146.

(4) الأسلوبية والأسلوب: المسدي: 104.

(5) ينظر: نحو معيار للانزياح: أحمد محمد ويس، (بحث): 3، مع قليل من التغيير.

(6) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 49، 92، 187.

(7) ينظر: المصدر نفسه: 24-24.

ثم بين كوهن أن طبيعة الاختلاف بين النثر والشعر لغوية، أي شكلية لا تكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الايدولوجية، بل في غلط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى<sup>(1)</sup>.

ونرى بأن هذا المعيار لا تحلوا من مبالغة، لأن الشعر لا بد أن يتوفر فيه عناصر خلفية لكي تقترب من النثر، وذلك لتفادي الاغلاق التام وبها تتضح الانزياح، فضلا عن كون بعض النصوص النثرية أكثر فنية من الشعر نفسه، لذلك يعد النثر معيارا خارجيا لا تحلوا من النقص.

### 3- السياق:

وهو يمتاز عن سابقيه بأنه معيار داخلي، حيث أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق، وأن

السياق أربعة أنواع:

- السياق اللغوي
- السياق العاطفي
- سياق الموقف
- السياق الثقافي

وسمى ريفاتير لجعل (السياق اللغوي) - وهو أجدرها أن يكون معيارا - المعيار الأمثل للانزياح، وكان ذلك في مقال له بعنوان (معايير لتحليل الأسلوب)<sup>(2)</sup>، لأن السياق الموقف الخارجي لا يكون واضحا ضمن النص، اذ هو ينتهي فور الانتهاء من النص تقريبا، في حين يفضل السياق اللغوي حاضرا في النص أبدا، لأنه هو النص، ومن ثم أن لكل نص فرديته وسياقه الخاص به.

### 4- القارئ العمد:

وهو عند ريفاتير القارئ المقبول بالبداهة الذي يتلقي تأثير النص<sup>(3)</sup>، ويكمن هذا المعيار في اعتماد الباحث الأسلوب على نفر من القراء ممن لهم الدرية في قراءة هذا الجنس الأدبي، وبعدها

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 191.

(2) ينظر: اللغة والأبداع: 91.

(3) علم اللغة والدراسات الادبية: برنند شيلتر: 92.



يقوم الباحث يأخذ أحكامهم التي لا تكون على درجة واحدة كمؤشرات ينطلق منه وبها الى دراسة موضوعية، وتكمن المشكلة في صعوبة تحويل تلك المؤشرات الى أحكام موضوعية، وخاصة أنها صدرت من أذواق متباينة فتؤدي الى احكام متباينة، ويرى ريفاتير سهولة حل هذه المشكلة عن طريق التخلي عن محتوى حكم القيمة، والاكتفاء بما يدل عليه كمجرد اشارة الى وجود شيء لافت للنظر، فيرفع له الشعاع المعروف لا دخان من دون نار<sup>(1)</sup>.

ويشير ريفاتير<sup>(2)</sup> الى نوعين من الخطأ<sup>(3)</sup>:

- أ- خطأ الاضافة: وذلك باعتبار عناصر عادية في عصرها، ذات ميزة أسلوبية لم تكن لها، وذلك بسبب اختفائها من النظام اللغوي الذي يستخدمه القاريء واثارتها لانتباهه كأنها عناصر غير عادية
- ب- خطأ الحذف: وهو عكس الأول، اذ انه يتعلق بعناصر أسلوبية مستحدثة ذات ميزة في النص الادبي ولكنها استوعبت مع الزمن في المراحل اللغوية المتتالية، وأصبحت تشبه الوحدات العادية التي لامزية لها في حالة تالية في تطور اللغة، وفقدت بهذا قدرتها على اثارة انتباه القاريء ومن ثم تأثيرها فيه.

## 5- الدوق:

وهو قدرة للانسان تحفزه على التفاعل، مع القيم الجمالية في الاشياء أو في الاعمال الفنية، وهو معيار عام ذو مكانة جوهرية في النقد الادبي، وعرفه الكلاسيكيون، لكنهم حددوا منه عندما ربطوه بالقواعد، في حين أسرف الرومانسيون في الاعتماد عليه<sup>(4)</sup>، والدوقحظي عند معظم النقاد فيما بعد بالاحترام فهو عندهم معيار للنقد وهدف في الوقت نفسه: معيار مرن وفي هذا تكمن ميزته وخطورته معا، وهدف، لأن وظيفة الناقد غير وظيفة المحكم في المسابقات الأدبية، فالناقد كاتب

(1) علم الاسلوب: صلاح فضل: 161.

(2) تجرد الاشارة هنا الى أن معيار الاعتماد على القاريء العمدة، في دراسة الادب يعود في الاصل الى تجارب سابقة لكل من (ريشاردز: في كتابه: النقد العلمي) وكلا تناوله من قبل كل من: نورمان هولان وولكنجن) ينظر دائرة الابداع: شكوي عماد عياد: 44، 156، 160.

(3) ينظر: علم الاسلوب: 161.

(4) ينظر: دائرة الابداع: 29.

يتجه الى الجمهور، ومهمته هي أن يساعد هذا الجمهور على تذوق الاعمال الادبية أو أن يربّي ذوقه<sup>(1)</sup>.

فالذوق معيار بين الفن والعلم، وينبغي ان لا يلتبس بالميل الفردي أو الوقفي، بل هو نقيضه<sup>(2)</sup>، ويشترط فيه الدربة والخبرة، فلا تكفي الفطرة، وأكد جان كوهن على التميز بين تذوق النص وبين معرفته فقال: أن تذوق النص غير معرفته، ومعرفته غير تذوقه<sup>(3)</sup>، إذن فهو يتحدث عن ذوق فطري غير مصقول بالثقافة.

## 6- نظرية الإعلام:

نظرية ظهرت في الخمسينيات القرن العشرين، وترى أن نسبة الاعلام تقل بمقدار ما تزيد نسبة التوقع، فإن كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة عالية، فإن قيمتها تقترب من درجة الصفر، فتدخل في دائرة الحشو، والعكس صحيح أيضا، فأنت تزيد في اخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المتقاة لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة التوقع<sup>(4)</sup>.

إذن هناك علاقة عكسية بين نسبة التوقع وبين نسبة المفاجأة، فإذا زادت نسبة التوقع قلت نسبة المفاجأة فالانتباه<sup>(5)</sup>، ومن ثم الانزياح، لأن الانزياح نتيجة للمفاجأة، لذلك قال ريفاتير بأن الاسلوب 'خية المفاجأة'.

ونلاحظ ان الحشو نقيض للانحراف لأنه لا يؤدي الى لفت النظر، ويمكن أن نقارن بين (الاعلام والحشو) وبين (الأمامية والخلفية) لوكاروفسكي، حيث أن كلام هذا الأخير أنسب مع القول الشعري لأن القول الشعري يتضمن الشعري المنحرف (الأمامية) الذي يظهر من خلال سياق غير منحرف (الخلفية)، ولكن وجوده ضروري لأنه يقوم بوظيفة تقوية الانحراف.

(1) دائرة الابداع: 32.

(2) المصدر نفسه: 38.

(3) بنية اللغة الشعرية: 25.

(4) مقاييس الالسية: جورج موان: 135-136.

(5) اللغة والابداع: 80-81.

## 7- العلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية:

وهو المعيار الذي لفت ياكبسون الانتظار اليه، فالعلاقات الرأسية: معيار خارجي تستدعي كلمات ليست حاضرة داخل النص، وإنما هي في حالة غياب (in absentis)<sup>(1)</sup>، أي عن طريق تداعي المعاني بين الكلمة داخل النص، وبين قريباتها في الاشتقاق أو في الحقل الدلالي خارج النص، كالعلاقة بين (عالم وعلامة ومتعلم وعلم وتعليم...) وكذلك بين (عالم وعارف وحبر وفقهه وجهبذ...) وكذا بينها وبين مضاداتها ك(جاهل وأمي وصانع وحرفي... الخ)<sup>(2)</sup>.

وتجدر الإشارة بأن هذا النوع من العلاقات لا تظهر قيمته منفردا الا مع النوع الآخر وهو العلاقات الأفقية التي تربط ما بين أجزاء الكلام بعضها ببعض الآخر في السياق الواحد، فهي تخضع لقانون التجاور، وتمتاز العلاقات الأفقية، بأنها علاقات حضورية كامنة في النص، وقد صاغ جاكبسون نظريته في الأسلوب على أنه إسقاط للمحور الرأسي على المحور الأفقي<sup>(3)</sup>، ولكن المبدع في هذا الإسقاط يحدث انزياحا في قاعدة الاستبدال بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المؤلف مما يولد الاستعارة، ولكن هذا الانزياح لا يظهر الا من خلال العلاقات الأفقية، وإن وافق أن كان في هذه العلاقات الأفقية انزياح آخر من كناية أو مجاز مرسل أو تشبيه مثلا، فقد صار لدينا في الجملة الواحدة انزياحان من شأنهما أن ينقلا الكلام من حيز نفعي محدود ليدخله في رحاب غير محدود من التأثير والجمال<sup>(4)</sup>.

## 8- البنية السطحية والبنية العميقة:

اقترح ثورن<sup>(5)</sup> هذا المعيار في تعيين الانزياحات، وأن هاتين البنيتين هما من مقولات تشومسكي اللغوية، حيث يرى أن: معظم الجمل لها بنيتان: بنية سطحية أو ظاهرية وأخرى تحتية أو عميقة، وللتمييز بين هاتين البنيتين قيمة من حيث المعنى تظهر عند المقارنة بين الجملتين:

(1) ينظر: فصول في علم اللغة العام: ت: أحمد نعيم الكراعين: 214.

(2) ينظر: اللغة والإبداع: 42.

(3) ينظر: الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي: 140.

(4) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 146-147.

(5) وهو من أتباع تشومسكي.

عقاب الله تطهير.

و

عقاب المذنب تأديب.

فالبنية الظاهرية واحدة في كليتهما (كل واحد منهما تحتوي على المبتدأ ومضاف اليه وخبر) ولكن البنية العميقة توضح أن (لفظة الجلالة) في الجملة الأولى هو فاعل العقاب، و(المذنب) في الثانية هو من وقع عليه العقاب. وكذلك تظهر فائدة التفرقة بين البنية الظاهرية والبنية العميقة في فهم بعض التراكيب التي يمكن أن تحمل أكثر من معنى، كما لو قلنا: نُقد العقاد.

أما علاقة الانزياح بالبنيتين، فقد رأى كمال أبوديب أن الشعرية وهي مرادف للانزياح عند كوهن تتجلى في مدى التباعد والتغير بين البنيتين، فكلما ازداد التباعد ازدادت شعرية النص، في حين تخف الشعرية بمقدار ما تزداد نسبة التطابق بينهما<sup>(1)</sup>.

## 9- الإحصاء:

ذهب مجموعة من النقاد أن الإحصاء يمكن أن يكون مقياسا لتحديد الانزياحات، فهذا بيير جيرو يقول: أن الألفاظ ذات التوتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب [بالمقياس] إلى التواترات الموضوعية من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب<sup>(2)</sup>، وقد نقل كوهن تعريف جيرو للأسلوب بأنه أنزياح يعرف كمياً بالمقياس إلى المعيار<sup>(3)</sup>، في حين يقول كوهن: لن نطلب من الإحصاء أن يعطينا مفاتيح الشعر من عنده، بل يكفي أن يختبر فرضية ظهرت لنا من تأمل بعض الأمثلة المتميزة<sup>(4)</sup>، اذن فهو لا يرى في الإحصاء معيارا للتحديد بل يمكن أن يكون عاملا مساعدا في بيان درجة الانزياح.

وأن المقياس الكمي نافع في تعيين الانحراف بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها، فالشكل اللغوي المفضل، والذي نعده بناءا على ذلك، أكثر قبولا، وأعلى درجة في الفصاحة، هو الشكل الأكثر استعمالا<sup>(5)</sup>.

(1) ينظر: في الشعرية: 57.

(2) مفاتيح الأسنية: 148

(3) بنية اللغة الشعرية: 16-17.

(4) المصدر نفسه: 18.

(5) اللغة والابلاغ: 86.

لذلك يمكن من خلال الاحصاء تعيين الانحراف الذي يأتي على شكل تكرار غير عادي لسمة لغوية ما، ربما لا تكون في حال انفرادها مختلفة اختلافا قويا من نمط اللغة المعيارية، ولكن تكرارها بهذه الصورة هو الذي يجعلها ان تكون انحرافا<sup>(1)</sup>.

وتجدر الإشارة الى أنه يمكن استخدام هذا المقياس لتعيين الانزياحات الصوتية<sup>(2)</sup> في شعر المعلقات، حيث أن الشاعر يقوم بأحداث صوت معين أو مقطع أو كلمة أو عبارة، وهو لا يقوم بذلك الا وراء دافع نفسي نابع من أحاسيس ومشاعر يمكن أن نحدد درجته عن طريق استخدام معيار الاحصاء الكمي لاحصاء تلك الانزياحات، ومن ثم معرفة الانحياز الكامن وراء ذلك الأسلوب الانزياحي.

## وظائف الإنزياح

إن القول بالوظيفة لا يدخل في باب النفعية<sup>(3)</sup>، وإنما الوظيفة ضمن العالم الخاص للشعر والذي هو عالم قائم بذاته، بعيدا عن أية غايات، وقد تعددت وظائف الإنزياح منها:

1- المفاجأة:

ترى المدارس النقدية الحديثة أن المفاجأة هي الوظيفة الأساسية للإنزياح، وذلك من باب الاهتمام بالمتلقي، لأن المتلقي، يشارك المؤلف في تشكيل المعنى وإنتاج النص، ولاشك أن للمفاجأة الدور الكبير في لفت انتباه المتلقي للنص، وقد أكد النقاد على أهميتها منذ القدم، فهذا أرسطو

(1) نحو معيار للإنزياح: 8.

(2) يستخدم هذا المعيار في تعيين الإنزياح وذلك عندما يكون مصدر الإنزياح هو التكرار، وذلك لمعرفة درجته وليس الإنزياح نفسه، لأن معرفة الإنزياح عملية مقدمة على احصاء الإنزياح، فإن الباحث لا يصفي الإنزياح الا بعد أن تعرف عليه وميزه.

(3) يقول جوتييه: لست ادري من القتال، ولا أعلم أين قيل: إن الأدب والفنون تؤثر في الأخلاق؛ وأيا ما كان فلا شك في أنه رجل شديد الغباء (علم الجمال، دينيس هويسمان، تر: أميرة حلمي مطر 119). وإن كان هنالك غاية وراء الأدب فلن تكون سوى إرادته بالتمتع كما يقول بارت (الثقة بالنص، رولان بارت، تر: منظر النباشي: 39)، إذن إن مبدأ الفن للفن هو الشائع بين النقاد وهذا ملهب الشكلايين أيضا، يقول تودوروف: أن الصفة الوحيدة المشتركة بين كل الصور البلاغية هي قناعتها، أي اتجاهها لجلسنا نستقبل الخطأ بنفسه وليس معناه فقط (نظرية اللغة الأدبية: خوسيه: 185) فثنين عما سبق أنه لا توجد أية غاية وراء الفن، سوى الفن نفسه، لأن للفن عالم مستقل بلماته، ويختلف عما موجود في العالم الحقيقي من معتقدات وغايات وظروف خاصة (مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز: 125).

يقول: الدهشة هي أول باعث على الفلسفة<sup>(1)</sup>، وقد أدركت معظم الاتجاهات النقدية الحديثة دور عنصر المفاجأة في اغناء النص الأدبي ومن ثم إثارة الجمال لدى المتلقي، لذلك وجدوا في الانزياح مصدرا مؤهلا لإحداث وتحقيق المفاجأة، وذلك عن طريق الجمع بين الأشياء المتنافرة وخلق علاقات جديدة تبحث المفاجأة ولفت الانتباه، لذلك عرف ياكبسون الأسلوب بالانتظار الخائب (defeated expectancy) بأن المفاجأة تستتج من خلال تولد اللامتظر من المنتظر<sup>(2)</sup>، ومن ثم ظهرت نظرية (مقياس التشبع) لريفاتير، والتي تعني أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب عكسيا مع درجة توترها، فكلما تكررت الخاصية نفسها في النص ضعفت مقوماتها الأسلوبية<sup>(3)</sup>، لأن المتلقي أو النص قد وصل إلى درجة من التشبع لتلك الخاصية فلا تكون خاصية أسلوبية باعثة على المفاجأة<sup>(4)</sup>.

وفي عصرنا الحديث نظر إلى الانزياح نظرة متقدمة، فخدم التصور النقدي القائم على أساس اعتبار اللغة الشعرية لغة خرق وانتهاك للساند والمألوف، وبقدر ما تنزاح اللغة عن الشائع والمعروف تحقق قدراً من الشعرية في رأي كوهين<sup>(5)</sup>، كما أن رصد ظواهر الانحراف في النص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استبطانية جوانية تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة، ولذلك يصبح حضوره في النص قادراً على جعل لغته ملغمة متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة إلى القارئ من خلال عنصر المفاجأة والقراءة<sup>(6)</sup>.

فإن كانت وظيفة الانزياح هي المفاجأة، وإن المفاجأة سوف تؤدي إلى لفت انتباه المتلقي وجذب نحو النص وبالتالي الوصول إلى إثارة الجمال في المتلقي، لذلك نرى بأن ريفاتير يعرف

(1) مبادئ الفلسفة، إ.س. رابورت: 3. وشرح هذا النص جان جويو فقال: إن العلم يبدأ بالدهشة وينتهي بالدهشة ومن الدهشة إنما ينشأ العلم والفلسفة جميعاً (مسائل فلسفة الفن المعاصرة: 125)، ويضيف يرجسون أن الكون إذا كان خالياً من المفاجأة والاختراع والإبداع كان وجود الزمن باطلاً (التصور البدع: 40).

(2) ينظر: مفاتيح الألسنية: جورج مون: 135.

(3) ينظر: نظرية الأدب: ويليك وارين: 319.

(4) تصادف جلوريا هذه النظرية في التراث النقدي، فهنا عبد القاهر الجرجاني، أكد على المجازات المبتللة والمتكررة لا تدخل في دائرة الشعر بسبب الشيوع وكثرة الاستعمال على مدار الزمن فلا تكون مؤثرة بعد ذلك وتدخل في نطاق اللغة العادية. (ينظر: نظرية المجاز عند عبد القاهر، د. غازي مروت: 111).

(5) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 182.

(6) الانحراف مصطلحاً نقدياً، موسى ربابية: 146.

الأسلوب: بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز<sup>(1)</sup>.

## 2- تجديد القواعد اللغوية:

إن الانزياح يؤدي إلى تغيير القواعد وتجديدها ومن ثم إحكامها مجددا، فتكشف من خلالها علاقات لغوية جديدة تصطدم ما تعود عليه الذوق والروتين، وما الانزياح إلا نتيجة لاحتياج الناس في التعبير وذلك حين تُضاحم المعاني في أذهانهم والتجارب في حياتهم، ولا يسمعون ما ادخروه من ألفاظ وما تعلموه من كلمات<sup>(2)</sup>، لأن المبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته، غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، ويعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن، لأنه يطمح إلى تقديم رؤيته وإحساسه بالطريقة التي يراها أكثر تأثيرا<sup>(3)</sup>.

## المفهوم الإجمالي للبحث:

تبين مما سبق بأن الانزياح اختراق لقوانين اللغة المألوفة والمخرف عنها بشتى الوسائل، من أجل خلق صور جديدة غير مألوفة، مع إضفاء طابع الغرابة على العمل الأدبي ومفاجأة المتلقي والتأثير فيه، وذلك من خلال تلك اللغة المنحرفة والمتزاحة عن التوقع، فتشحن المتلقي بطاقة انفعالية، وفي الوقت ذاته فإنه يعكس قدرة كبيرة عند المبدع على استخدام اللغة وتغيير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن درجاة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة<sup>(4)</sup>، إذن من خلال ظاهرة الانزياح تتحقق الثراء الإبداعي والشاعرية الحقة، وروعة التلقي والتقبل.

ونفهم من هذا أن الانزياح بوصفه أسلوبا جاء ليخدم فكرة الفردة في النص الشعري، بحيث يغدو خطابا مختلفا عما اعتاده الناس من خطابات متعددة، وما دام الخطاب الذي يعمد إلى

(1) نظرية الأدب: ويليك ووارين: 83.

(2) ينظر: دلالة الألفاظ: 130

(3) الانحراف مصطلحا نقديا، موسى رباحة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م10، ع4، 1995م: 15.

(4) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

استخدام الانزياح وتوظيفه يحقق نوعاً من الفريدة والتميز فهذا يعني أن الانزياح لم يكن عفويًا، وإنما قصد إليه صاحب الخطاب قصدًا، أي أنه يقوم باستعمال طوعي وواع للغة.... وهو ثانيًا، وفوق كل شيء يستعمل اللغة بقصد جمالي ويناضل من أجل إبداع للجمال بوساطة الكلمات كما يفعل الرسام بالألوان والموسيقي بالموسيقى<sup>(1)</sup>.

وقد آثرنا في البحث اختيار ورصد الإنزياحات التي لها قيمة فنية وتشكل ظاهرة أسلوبية لدى شعراء المملكات<sup>(2)</sup>، فتعزز شعرية النص وتسمو به جمالياً فوق ما هو عادي ومألوف، مع الملاحظة بأنه ليس كل انزياح يتوفر على قيمة أسلوبية، كما أنه ليس كل قيمة أسلوبية يتوقف وجودها على تحقيق الانزياح.

(1) الأسلوب والأسلوبية، كراهام هالف، ترجمة بسم بركة: 16.

(2) المملكات: كان فيما أثر من أشعار العرب، ونقل إلينا من تراثهم الأدبي الخافض بضع قصائد من مطولات الشعر العربي عدها السبع أو العشر على قول التبريزي يبرزت فيها خصائص الشعر الجاهلي بوضوح، حتى عدت أفضل ما بلغنا عن الجاهليين من آثار أدبية، وكانت من أدق معاني، وأبعده خيالاً، وأبرعه وزنًا، وأصدق تصويراً للحياة، التي كان يعيشها العرب في عصرهم قبل الإسلام، ورفعت كتابها إلى مرتبة أشهر الشعراء في الجزيرة العربية الجاهلية، ولهذا كله ولغيره عنها النقاد الرواة قديماً قمة الشعر العربي، وقد سميت بالمطولات، وأما تسميتها المشهورة فهي المملكات، ويعتقد أن أولها، معلقة امرئ القيس، كتبت قرابة العام (545) الميلادي، وآخرها معلقة زهير قرابة العام (605) الميلادي أي قبل ظهور الدعوة الإسلامية بعشرين سنة، وفي سبب تسميتها بالمملكات أقوال منها: لأنهم استحسوها وكتبوها بماء الذهب وعلقوها على الكعبة، وهذا ما ذهب إليه ابن عبد ربه في العقد الفريد، وابن رشيق وابن خلدون وغيرهم.



# الفصل الأول

## الإنزياح في المستوى التركيبي



## المبحث الأول

### الانزياح في أساليب تركيب الكلام

#### الانزياح في المستوى التركيبي:

تخضع العناصر اللسانية في الخطاب المنطوق والمكتوب لسلطة الطبيعة الخطية للغة، التي تسير وفقها القوانين وتعتمد الإجراء التأليفيين العناصر المتتالية، وإن هذا التعاقب أو التوالي التلفظي يطلق عليه: محور التركيب، إذ الخروج عنه يسمى انزياحا تركيبيا<sup>(1)</sup>، فعندما يقوم المبدع بخرق القوانين المعيارية للتركييب النحوية يُحقّق سمات شعرية جديدة تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بالمعايير اللغوية الصارمة، لأن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في الشرح العلمي: على حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين أفرادا وتركيبا من كل ميزة أو جمالية... فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن [فيكون المتلقي في انتظار دائم لتشكيل جديد<sup>(2)</sup>]، فيتحقق الانزياح في التركيب من خلال طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض انطلاقا من العبارة الواحدة إلى التركيب والفقرة، ويقدر ما تنزاح اللغة عن الشائع والمألوف تحقق قدرا من الشعرية في رأي كوهن<sup>(3)</sup>، ويكون حضور الانزياح في النص قادرا على جعل لغته لغة متوهجة ومثيرة تستطیع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال المفاجأة والغرابة<sup>(4)</sup>.

وبذلك يعكس الانزياح قدرة المبدع على استخدام اللغة وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتركيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة<sup>(5)</sup>. وإن الشاعر يختار من الألفاظ ما تمحّش به

(1) الانزياح في محوري التركيب والاستبدال، البار عبد القادر، مجلة الآداب واللغات - جامعة قاصدي مرباح - ورقلة - الجزائر - المجلد التاسع - ماي: 2010م.

(2) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 120.

(3) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 182.

(4) ينظر: الانزياح مصطلحا نقديا، موسى ربابية: 146.

(5) المصدر نفسه والعصيدة نفسها.

نفسه من الأحاسيس والمشاعر، وموهبة الفنان تبدو في قدرته على اختيار الألفاظ وانتقائها وتركيبها لينقل تجربته في أحسن صورة، وهذا يتطلب منه إلماماً باللغة وقواعدها وخواص استخدامها وتعدد طرائقها وأساليبها<sup>(1)</sup>، وعلى أساس هذا الاختيار يتوقف جزء كبير من إبداع الشاعر وتفوقه لأن طريق الدلالة في الشعر إنما تبدأ من الكلمات<sup>(2)</sup>.

ومن خلال رصد الإنزياحات الأسلوبية ضمن مستوى التركيب في شعر المعلقات، كشف البحث عن مجموعة من الإنزياحات التي خالفت الرقب المحفوظة من قواعد اللغة، إذ طبعت أسلوب شعرائها، حتى ميزتهم من غيرهم من الشعراء وهي تتمثل في:

### الإنزياح في أساليب تركيب الكلام:

إن العدول التركيبي، بعد خروجاً عن النظام النحوي المألوف وخرقاً لأصوله، لأن شعرية النص تنشأ من خلال كسر النمط الشائع من التركيب، لتوغل في الاتساع، فتتألف تراكيب جديدة-متزاحة- لتشكّل عالماً لا تقع على مرجعه الذي نقل النص عنه، فيتجلى أمامك كياناً مفرداً يدهشك بتجليه وبما توحى به عناصره في النص، ويتكون من:

أولاً: التقديم والتأخير.

ثانياً: الحذف.

ثالثاً: الفصل والوصل.

رابعاً: الفصل بين المتلازمين.

(1) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع: 62.

(2) ينظر: التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم - دراسة دلالية مقارنة، عودة خليل أبو عودة: 69.

## أولاً: التقديم والتأخير

إن عنصر التقديم والتأخير يمثل عاملاً مهماً في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية، ويبحث في نفس القارئ لحرص على مداومة النظر في التركيب؛ بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك والشذوذ بلغة كوهين<sup>(1)</sup>.

وإن الإنزياح التركيبي لا يكسر قوانين اللغة المعيارية لبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتناقه بما يعد استثناء أو نادراً فيه<sup>(2)</sup> وهي ظاهرة أسلوبية تلد تراكيب جديدة ومغايرة للتركيب الأول، محققاً بذلك مستوى دلالياً جديداً، لأن أهمية المعنى تكمن في أهمية موقع الكلمة في التركيب، إذ إن تحريك الكلمة أقتيا إلى الأمام أو إلى الخلف يساعد في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي<sup>(3)</sup>.

وهنا نصادف مشكلة اللفظ والمعنى التي كانت على الدوام محور خلاف واختلافات<sup>(4)</sup>، وخلاصة هذه المسألة، أن اللفظ في ذاته لا يوصف بالحسن ولا بالقبح، وإنما يعرض له ذلك

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 15.

(2) ينظر: فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل تقي، سامح الرواشدة: 53-54.

(3) ينظر: البحث الدلالي في كتاب سيويه، دغوش جابر الله حسين: 298.

(4) فقد تناول النقاد والبلاغيون أثر اللفظة وقيمتها وأولوها عناية خاصة في الخطاب الشعري، فالشاعر عندهم شاعر بكلماته لا بمعانيه، لذلك نرى أن الجاحظ (ت 255هـ) يقدم الألفاظ على المعاني في قوله: والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها المجمي والعربي، والبديوي والقروي، [والمعني]، [...] فإثما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير (الحويان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: 131-132)؛ ولأنك أن الصناعة والنسج لا تتم إلّا بالألفاظ لأن المعاني قائمة في صدور الناس، وهي مستورة خفية، ومحجوبة مكتونة، وإنما يجيء تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها (ينظر: البيان والتبيين: 1/75).

وأشار ابن طباطبا (ت 322هـ) إلى قيمة الألفاظ وأثرها في تحسين المعنى وإظهاره بأروع صورة، فقال: إن الألفاظ كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض (عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي: 8)، وهو في رأيه هذا يبدو متابعاً للجاحظ. وفي موضع آخر يصف الشاعر بأنه كالنسيج الحاذق الذي يفترق وشبه بأحسن التوفيق (عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي: 5)، ولا يكون النسج إلّا بالألفاظ فكان العرب إنما تحلّي الفاظها وتدبجها وتشبهها، وتزخرها، عناية بالمعاني التي ورامها، وتوصلها بها إلى إدراك مطالبها (الخصائص: 1/220). فإذا كانت الألفاظ مسياً وسلماً إلى تحصيل المطلوب عرف بذلك أن الألفاظ خدم للمعاني (ينظر: الخصائص: 1/220). والشريف الرضي يؤيد هذا بقوله إن الألفاظ خدم للمعاني لأنها تعمل على تحسين معارضها وتنميط مطالبها (تلخيص البيان في مجازات القرآن، الشريف الرضي: تح: محمد عبد الغني حسن: 244، وقد يكون الرضي متأثراً في هذا بابن جني=

بأنسجامة مع ما حوله من الألفاظ ووقوعه في تضاعيف النظم والتركيب<sup>(1)</sup>، لذلك إن الإبداع في النص إنما يتجلى في حسن التأليف والصياغة<sup>(2)</sup>.

وبذلك إن التقديم والتأخير انزياح عن القاعدة الخاصة بترتيب الكلم، ليكسب الشاعر القدرة على التعبير الدقيق المعبر، وعلى التصوير المؤثر والإبداع المتميز<sup>(3)</sup> حيث تقوم على أساس انتهاك نظام الرتبة في اللغة أو كما يقول كوهن على أساس الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب

= (ت392هـ). فهو أستاذه وهذا رأي عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) أيضاً. (ينظر: دلائل الإعجاز: 96)، وقد أشار ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) إلى أن أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى لأن اللفظ أغلى من المعنى ثمناً، وأعظم قيمة، وأمر مطلباً (ينظر: الحصائص: 1/ 220).

إن النص الأدبي إنما يتجلى في الكلمات التي من خلالها ينقل المعنى إلى المثقفي. يقول الشاعر (ملارمي): إتنا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات (بنية اللغة الشعرية: 41)، ويقول ابن خلدون (ت808هـ) في مقدمته: أعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل الفالسانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاوها في الألفاظ... وأما المعاني فهي في الضمائر وأيضاً فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى فلا يحتاج إلى صناعة. وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة (مقدمة ابن خلدون، المُلَامة ابن خلدون: 577).

إن هذا الاهتمام بالألفاظ لا يعني إهمال المعنى، فالاهتمام باللفظ هو اهتمام بالمعنى في الوقت نفسه، لأن اللفظ الحسن يظهر المعنى بأجل صورة، ولا يخيي الفصل بينهما فاحدهما، وإن هذا التشديد على قيمة الألفاظ لا يعني إهمال المعنى لأن العمل الأدبي لا يقوم إلّا بهما معاً، بالمبنى والمعنى أو بالدالّ والمندلول بحسب تعبير سوسير (ينظر: بنية اللغة الشعرية: 27). فالاهتمام باللفظ هو اهتمام بالمعنى في الوقت نفسه لأن اللفظ الحسن يظهر المعنى بأروع صورة، وليس هناك فصل بين اللفظ والمعنى، وقد نبه إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم بقوله: وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة إلّا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافه: قلقة ونائية، ومستكرهة، إلّا وفرضهم أن يعبّروا بالتمكّن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها، وبالقلق والنبيّ عن سوء التلاؤم لا دلائل الإعجاز: 88، وينظر: البيان والتبيين: 1/ 66-67). والمقصود باللامدة هنا النظم، وهو تعليق الألفاظ بعضها ببعض، ويكون هذا التحليق على وفق مقتضيات قواعد النحو، وقد أشار عبد القاهر إلى معنى النظم في قوله: وأعلم أن ليس النظم، إلّا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيع عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها لا دلائل الإعجاز: 117).

ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب - من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري: 137.

ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 1/ 121، والأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبد الحميد ناجي: 71.

ينظر: في المصطلح النقدي: 167.

الكلمات<sup>(1)</sup> بحيث يعتمد المبدع إلى تحريك الكلمات عن أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى جديدة فيقدم ما حقه التأخير كالخبير أو المفعول به ويؤخر ما استحق التقديم كالمتبداً أو الفعل ويكون ذلك لغرض فني أو جمالي يود تحقيقه. وهذه الظاهرة تمنح المبدع الحرية كي ينسق وينظم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى تحقيقاً للتأثير الذي يريد تحقيقه، ويتأتى له ذلك من خلال اعتماده بالرتب غير المحفوظة للكلام التي تفسح المجال أمامه للتصرف في بعض مواقع الكلمات تقدماً أو تأخيراً. وبعد التقديم والتأخير من أبرز الإمكانيات اللغوية انكاساً عليها عمد مطر في صياغة عبارته الشعرية محاولاً الاستفادة من طاقاتها التأثيرية والإيحائية في هذا المجال، فكثيراً ما نمجده يقدم الخبر على المبتدأ والفاعل على الفعل والظرف وشبه الجملة على عامليهما وخبر كان أو إن على اسمها. وفي هذا الجزء من البحث سنقوم باقتطاف بعض النماذج للتمثيل على ذلك.

وتتميز اللغة العربية بأن الجملة فيها لا تخضع لقواعد صارمة في ترتيب أجزائها، بل يملك المتكلمون بها الحرية في صوغ الجمل، وتقديم أو تأخير ما يشاءون من عناصرها؛ لدوافع نفسية أو مجارات لظروف القول وملابسته، ويحدث هذا الأمر ولاسيما في الشعر؛ لأن الشاعر لا يهدف من جلته إلى نقل الأخبار فحسب، وإنما يبتغي منها التأثير في السامع، فيوسعون طرائق التعبير من خلال تقديم ما حقه التأخير<sup>(2)</sup>، وإن هذا الباب قد طرقت من قبل اللغويين والبلاغيين والنقاد القدامى حيث أول ما ظهرت عند سيبويه الذي حاول تلمس السر من وراء هذا الفن فقال: 'كأنهم إنما يقدمون الذي يباه به وهم يبيانه أعنى، وإن كانوا جميعاً يهمنهم ويعتنيانهم'<sup>(3)</sup> وقد سماه ابن جني بـ'الشجاعة العربية'<sup>(4)</sup> لكنه لأنه لم يلتفت إلى شيء من جمالياته، لأنه درسه في طابع نحوي صرف. وقد تناوله عبد القاهر الجرجاني حيث قال: 'ولا تزال ترى شعراً يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب إن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان'<sup>(5)</sup>، في حين نرى بعض النقاد القدامى يرفضون فن التقديم والتأخير فهذا ابن طباطبا الذي يرى فيه غشاة يجب الاحتراز من مثلها<sup>(6)</sup>.

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 10.

(2) الجملة العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة: 168-170.

(3) الكتاب: 34/1.

(4) الخصائص: 382/2.

(5) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني: 83.

(6) ينظر: عيار الشعر: 67.

ويرى النحويون أن التقديم والتأخير من باب الاتساع والخروج من أصل الكلام لدواع عدة؛ كالأهمية والاهتمام، والتعظيم والتهويل، أو لمراعاة المعنى، فيكون التقديم ضرباً من التوسع في الكلام<sup>(1)</sup>، أما من حيث النقد الغربي فقد أثار هذا المفهوم (كوهن) وسماه ب(الانزياح النحوي)<sup>(2)</sup>، أو (القلب)، ودرس هذا النوع من خلال (النعت) وميز بين أربع حالات لموقع النعت في اللغة الفرنسية:

- أ- الصفات المستعملة عادة بعد الموصوف: (صفات العلاقة واللون...الخ) إذ يقال: الانتخابات البلدية، ولا يقال: البلدية الانتخابات. ويقال: الكلب الأسود، ولا يقال: الأسود الكلب.
- ب- الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف، وهي قليلة، مثل: جميل، كبير، طويل...الخ.. يقال: un beau tableau ولا يقال: un tableau beau.
- ت- الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف وبعده، مع الاحتفاظ بنفس القيمة، مثل: un accident terrible, un terrible accident
- ث- الصفات المستعملة قبل الموصوف وبعده بقيمتين: n enfant, un sale gosse<sup>(3)</sup>.

إن الفرنسية تستعمل الصفة بعد الموصوف، وهذا الاستخدام لمجده في النثر العلمي، فقام بإحداث مقارنة إحصائية بين نصوص من النثر العلمي لثلاث علماء، وبين نصوص شعرية لثلاث شعراء، فلاحظ أن النعوت التي تأتي قبل موصوفها في النثر العلمي لا تتجاوز (2%) في حين تفاوتت نسبة النعوت المقلوبة بين مجموعات الشعراء الثلاث، فهي عند الكلاسيكيين تصل إلى (54%) وعند الرومانسيين (33%)، وعند المحدثين (34%) وهي في مجموعها تشير إلى امتياز للشعر من النثر<sup>(4)</sup>، ويرى كوهن أنه ليس كل نعت مقلوب انزياحاً، فعنده نوعين من النعوت: نعوت تقويمية تعبر عن الكمية والنوعية، ونعوت غير تقويمية وهي كلمات لا تقلب في النثر أبداً خلا الشعر، ولاحظ أن نسبة النعوت الغير تقويمية في النثر العلمي هي (0%) وأنها في الشعر الكلاسيكيين الثلاثة (11%)، وفي شعر الرومانسيين (52%) وفي شعر المحدثين (49%)<sup>(5)</sup>، ويرى

(1) ينظر: الجملة العربية-تأليفها وإسماءها: 36-49.

(2) بنية اللغة الشعرية: 179.

(3) المصدر نفسه: 180.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 181-182.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 183-185.



كوهن ان القلب انزياح غير مثير اذا ما قورن بغيره من الصور، ومرد ذلك ان الرتبة في الفرنسية ليست هي نفسها بالنسبة لجميع الصفات<sup>(1)</sup>، ومثل كوهن بشر من الشعر الفرنسي وهو:

تحت جسر معرابو يتدفق السنين

والصباغة الأخرى التي فيها التقديم والتأخير:

السين يتدفق تحت جسر معرابو

إن الصياغتين لا تملكان الدلالة نفسها، لأن الترتيب الأول أكثر شاعرية من الترتيب الثاني وهذا عائد الى مجرد مخالفته للاستعمال الشائع والمألوف، وهذا تحليل صحيح لكنه غير كاف، لأن المخالفة وحدها غير كافية لتوليد الشعرية، فلا بد من ورائها قيم فنية وجمالية، لأنه لا بد لكل مخالفة غاية فنية تكمن في نفس المبدع<sup>(2)</sup>.

ومن خلال رصد تلك الظاهرة في نصوص المعلقات، توصل البحث إلى تحديد الأنواع الآتية من التقديم والتأخير:

1- تقديم الخبر على المبتدأ:

فمن ذلك قول الحارث:

مَلِكٌ مَّقْطُوعٌ وَأَفْضَلُ مَنْ يَمُوتُ شَيْءٌ وَمِنْ دُونِ مَا لَدَيْهِ النَّعَاءُ<sup>(3)</sup>

\*\*\*\*\*

أَوْسَكُكُمْ عُنَا فَكُنَّا كَمَنْ أَحْبَبَ مَهْرُ عَيْنَا فِي جَفْنِهَا الْأَقْدَاءُ<sup>(4)</sup>

\*\*\*\*\*

فَأَتْرَكُوا الطَّنِيعَ وَالتَّعَاشِيَّ وَإِنَّا نَتَّعَاشُوا نَفْسِي التَّعَاشِيَّ الدَّاءُ<sup>(5)</sup>

نلاحظ في هذه الأبيات الثلاثة ظاهرة تقديم الخبر الذي هو (لديه/ في جفنها/ في التعاشي) على المبتدأ الذي هو (النساء/ الاقضاء/ الداء)، إذ إن الأصل في الجمل في الأبيات الثلاثة هو:

(1) ينظر: الجملة العربية-تأليفها وأقسامها: 185-187.

(2) ينظر: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 125.

(3) شرح المعلقات السبع: 150.

(4) المصدر نفسه: 151.

(5) المصدر نفسه: 155.

الإنزياح إلى

(الثناء لديه) ← (لديه الثناء) = للدلالة على مكانة المدح وأهميته

الإنزياح إلى

(الإقذاء في جفنها) ← (في جفنها الإقذاء) =

فجاء التركيب المنزاح  
مطابقا لما أراده الشاعر من  
رفع التهم عن قومه والدفاع  
عن إنجازاته، لذلك يؤخر  
المفردات (الداء والإقذاء)  
التي هي ضمن حقول الدماء،  
لذلك قام الشاعر بإبعادهما  
إلى نهاية البيت، إيجاء منه  
على علو شرف قومه  
وبراءتهم من كل عيب.

الإنزياح إلى

(الداء في التعاشي) ← (في التعاشي الداء) =

فالشاعر عندما يعدل عن هذا الأسلوب الإخباري، الذي لا يجند شعرية النص، ويقزم دلالاته إلى بعد واحد، فيلجأ إلى تقديم شبه الجملة على المبتدأ، وهو إذ يقوم بهذا التقديم يريد من المتلقي أن يشاركه في رسالته التي هي الدفاع عن قومه ورفع التهم عنها. ومن جهة أخرى إن تفضيل تقديم الخبر جاء منسجما مع ما تحتاج إليه قافية المعلقة، لأن القافية يجب أن تكون اسما مفردا ومرفوعا، لذلك يحمل المبتدأ تلك المواصفات، فأخره الشاعر إلى نهاية البيت<sup>(1)</sup>.

## 2- تقديم الفاعل على الفعل:

فمن ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

(1) ونلاحظ تكرار ظاهرة تقديم الخبر في معلقته فمن السياقات التي تتجلى فيها خاصة أسلوب التقديم: ص: 148 رقم البيت (1)، (4)، 149: (1)، (2)، (3)، (6)، 150: (6)، 151: (3)، (4)، 152: (3)، (6)، 153: (6)، (7)، 154: (5)، (6)، 155: (1)، (7)، 156: (5)، (6)، (7)، 157: (2)، (4)، (5)، (6)، (7). ومنه قول: زهير: (أمن أم أوفى دمنة: 71). عنترة: (ذلل ركابي: 143).

لدى أسدٍ شاكٍ السلاحِ مُقدِّمٍ لَسَ لَيْدُ أَظْفَارِهِ لَمْ تَقْلَمِ<sup>(1)</sup>

قام الشاعر بتقديم الفاعل (أظفاره) على فعله (تقلم)، لأن الفعل فيه الحرف الذي تحتاجه القافية، ومن جهة أخرى وكان تقديم (الأظفار) أوحى بعظمة بقوة المدح - وهو حصين -، إذ أراد بأن مدحوه تام السلاح، فلا يعتريه ضعف ولا يعيبه شوكة كما أن الأسد لا يقلم برأثته<sup>(2)</sup>.

### 3- تقديم المفعول على عامله:

إن الرتبة المألوفة في الجملة الفعلية في العربية هي أن يذكر الفعل فالفاعل فالمفعول به في حالة كون الفعل متعدياً فلك لتعنصر من عناصر الجملة العربية موقع في ترتيب بناء الجملة، وكل تغيير في بناء الجملة وترتيبها في عناصرها له دور في اختلاف المعنى وتعديده، وفي هذا النمط من التقديم يتم تحويل بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبتها من نظام اللغة، إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل<sup>(3)</sup>، ومن سياقات تقديم المفعول به في شعر المعلقات:

#### أ- تقديم المفعول به على الفاعل:

إن تقديم المفعول على عامله ينتج من خلال حركة الذهن الداخلية قد تستدعي الخروج عن هذا الأصل، لأهداف إبداعية ودلالية متوخاة من هذا التحويل، كالاختصاص أو كون المفعول (المفعول به) المقدم، يمثل نقطة الارتكاز التي يتفجر منها المعنى، ويمثل بؤرة الحديث<sup>(4)</sup>، ومن جاليا هذا الأسلوب الإنزياحي قول ليبيد:

وَجَلَا السَّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا زُبُرٌ جُدُّ مَثَوْنَهَا أَفْلَامُهَا<sup>(5)</sup>



يَعْلُو طَرِيقَهُ مَثَوْنَهَا مَثَوَاتِرُ فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ الثُّجُومَ حَمَامُهَا<sup>(6)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 80.

(2) ومن ذلك قول الحارث: (هل نحن لابن هند رعاء: 152)، (أتانا الجباء: 155)، (كما تفر عن حجرة الريش الطباء: 156).

(3) ينظر: البلاغة والأسلوبية: 252.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 248.

(5) شرح المعلقات السبع: 91.

(6) المصدر نفسه: 100. ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم: (إذا بلغ الغمام لنا صبي: 127). والحارث: (ولا ينفع الحلي الخلاء/ ولا ينفع الليل النجاء/ لا أتانا الجباء/ ولا يبرد الغليل الماء: 148، 152، 155، 157).

نلاحظ في هذين البيتين بأن الشاعر قام بتأخير الفاعل (أقلامها، ضمائها) وتقديم المفعول به (متونها، النجوم) عليه وذلك لسببين:

الأول: احتياج حركة الروي إلى اسم مرفوع، والفاعل يتلاءم مع هذا المطلب.  
الثاني: اتصل ضمير (ها) بالفاعل وهذا الضمير يعود على المفعول به، فوجب تأخير الفاعل وتقديم المفعول به عليه<sup>(1)</sup>.

### ب- تقديم المتعلقات على المتعلق به:

وهو انزياح في مستوى التركيب يتم من خلال تقديم (المتعلقات) على ما تعلقت به من عوامل، وقد يكون سبب تقديمها بكونها مناط اهتمام الشاعر، وقريبة من نفسه، وهذا سبب عام تنفرغ منه، وتتصل به أسباب نفسية أدق تعود إلى خلجات نفس الشاعر المتنوعة، بالإضافة إلى متطلبات إيقاعية تعرضها عليه منهجية النظم الشعري لسلامة الوزن الشعري وعدم اختلال الإيقاع على أن ذلك السبب لا يعمل بمعزل عن دواعي الدلالة<sup>(2)</sup>،

فمن سياقات تقديم (المتعلق) على (ما تعلق به) والتي وردت في شعر المعلقات:

#### 1- تقديم الصفة النكرة (المتعلق) على الموصوف (المتعلق به)

فمن ذلك قول طرفة:

طُحُورَانِ عَوَّازَ الْقَسَى قَرَأَمَا كَيْكَحَوْتُكِ مَذْعُورَةً أَمْ فَرَقْدُ<sup>(3)</sup>

قام الشاعر بتقديم اللفظة (مذعورة) وهي صفة ل(أم فرقد)، والصفة تابع للموصوف ولا يتقدم عليه<sup>(4)</sup>، وإنما قام الشاعر بهذا التقديم، لسلامة القافية، لأن اللفظة (أم فرقد) تحمل الحرف المناسب للروي<sup>(5)</sup>.

(1) ينظر: شرح ابن عقيل: 83/2.

(2) ينظر: البلاغة العربية / 249.

(3) شرح المعلقات السبع: 55.

(4) ينظر: شرح الكافية: 515.

(5) ونلاحظ بوجود ضرورة ثانية في هذا البيت ألا وهي إعطاء الكلمة (مذعورة) تنوين الكسر، وكان حقه الكسرة فقط لأن مضاف إليه وأضيفت مرة أخرى إلى (أم فرقد) والوزن في هذا المكان يحتاج إلى الساكن ليكون الوزن (فعولن) فجاء التنوين لسلامة الوزن واستقامته.

## 2- تقديم الجار والمجرور على المتعلق به فمن ذلك قول امرئ القيس:

أَلَا رَبُّ يَوْمٍ لَكَ مِسْنَهُنَّ مَالِحٍ      وَلَا مِسْمًا يَوْمَ يَذَارَةُ جُلُجُلٍ<sup>(1)</sup>

فقوله (لك) جار ومجرور تقدم على متعلقه وهو (صالح)، وربما أن تقديم (لك) تجريد يقصد به الشاعر نفسه.

### ثانيا: الحذف:

من الظواهر الأسلوبية عن طريق الإنزياح التركيبي، والتي تعكس جمالا على النص الشعري، وهو من أبرز الوسائل الشعرية التي يستند إليها المبدع من أجل إثراء نصه أدبيا، وتتمثل هذه الوسيلة بإسقاط عنصر من عناصر البناء اللغوي ويكون على الأغلب أحد طرفي الإسناد<sup>(2)</sup>، وهذا الإسقاط له أهميته في النظام التركيبي للغة، إذ يعد من أبرز المظاهر الطارئة على التركيب المعدول بها عن مستوى التعبير العادي موديا إلى تنشيط خيال المتلقي لأنه يشكل "عنصرا حافزا لكي يحضر في الخطاب ويسهم في استدراج المحذوف وتقديره، والدخول فيه بوصفه متجا له ومساهما في تشييده"<sup>(3)</sup>.

والحذف<sup>(4)</sup> يحقق من الإمتاع الفني الشيء الكثير بما يصنعه من فجوات دلالية تعرف في النقد الحديث بالمسكوت عنه من القول الذي يتولى المتلقي ملأه، إنه يتيح بذلك عنصرا مهما في

(1) شرح المعلقات السبع: 16.

(2) شعرية الانزياح: 207-208.

(3) قصيدة سماعيل لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته) - دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية (عمان) - مج 30، ع 3: ص 472

(4) ويعد حيد القاهر الجرجاني، أهم من تبنى على الأبعاد الجمالية الكامنة وراء الانزياح بالحذف في الشعر العربي، فيقول فيه: "هو باب دقيق المسلك، لطيف للمأخذ، حبيب الأمر، شبيه بالسحر، فأنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، فالصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، ونجدة اللطف ما تكون إذا لم تطلق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تن، وهذه جملة قد تذكرها حتى تحجب، وتلقها حتى تنظر لدلائل الاصجاز في علم المعاني: [121]. بل إنه عذ الحذف من عوامل الإفادة والإبداع، حيث يقول معلفاً على أبيات ذكر فيها حلقاً مميّناً: "كأمل الآن هذه الأبيات كلها، واستقرها واحداً واحداً، وانظر إلى موقعها في نفسك وإلى ما تجده من اللطف والظرف وإذا أتت مررت بموضع الحذف منها، ثم قلت النفس عما تجد، وألقت النظر"

بناء القراءة باعتبارها إبداعاً إضافياً، حيث يتم إدماج المتلقي بطريقة إسقاطية، وفي ذلك إشارة جديدة إلى القيم التي تتدعم بفعل العدول، لأن الحذف إحدى محصلاته<sup>(1)</sup>.

إذن إن الحذف لا يعدو كونه محاولة أسلوبية من أجل الرقي بالخطاب إلى مستوى تعبيرى قادر على شد انتباه المتلقي والتأثير فيه، أي الإقناع، فضلاً عن استغلال سمات جمالية تضيف على الخطاب سمات الجمال، أي الإمتاع<sup>(2)</sup>، فيعد الحذف محملاً في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويحفزه نحو استحضار النص الغائب، أو سد الفراغ، كما أنه يثري النص جمالياً، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعتمد على الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقى للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته<sup>(3)</sup>. وقد قيد البلاغيون الحذف بشرطين هما<sup>(4)</sup>:

1- وجود القرائن التي يدل على المحذوف.

2- وجود السياق الذي يرجع فيه الحذف على الذكر.

وتجدر الإشارة إلى أن الحذف الذي يندرج تحت اسم الانزياح التركيبي لا يدخل ضمنه كل حذف، لأن الحذف يوجد في الكلام العادي أيضاً، لذلك لا يعد هذا انزياحاً إلا إذا حقق الغرابة والمفاجأة أو حمل قيمة جمالية ما<sup>(5)</sup> ومن النقاد من يصنف التقديم والتأخير تحت اسم الحذف والإضافة، لأنهما يتضمنان حذف عنصر من مكانه أو موضعه وإضافته إلى موقع ليس له<sup>(6)</sup>، وهذا الرأي فيه نظر، لأنه ليس في التقديم والتأخير حذف أو إضافة. وإنما هما تصرف في مواقع الكلام

---

«لما تحس به، ثم تكفان ترد ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك، وتوقعه في سمعك، فإنك تعلم أنا الذي قلت كما قلت، وأن رب حذف هو قلة الجيد وقاعدة التجويد» [دلائل الإحصاء: 151]. كما عد خليل صابرة الحذف عنصراً من عناصر تحويل الجملة من نواة بسيطة إخبارية محايدة إلى تحويلية بنية عميقة ذات دلالة خاصة [في نحو اللغة وتراكيبها، خليل الصابرة: 123].

(1) ظاهرة العدول في البلاغة العربية-مقاربة أسلوبية-: 50.

(2) لسانيات النص، محمد خطابي: 95.

(3) من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة «صقر» لأدونيس: 172.

(4) ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب: 322.

(5) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 125.

(6) ينظر: بلاغة الخطاب: صلاح فضل: 87.

فحسب<sup>(1)</sup> وإن هذا التصرف في التركيب النحوي لا يعني مخالفة القواعد، وإنما يعني العدول عن الأصل<sup>(2)</sup> وهو عدول عن الأصل الذي يقتضيه المنطق الفطري للغة ارضاء لمؤثر آخر غير منطقي وهو مؤثر وجداني<sup>(3)</sup>.

ويرى شكري عياد بأن الأرجح اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال وإلا كانت غير مقبولة إطلاقاً<sup>(4)</sup>، إذن هناك للمبدع ألوانا كثيرا من التصرف، وهناك نوعان من التركيب: الأول: تركيب الأصوات والحروف في الكلمة: يكاد يكون اقتحامه متعذرا، لصرامة اللغة الموروثة بين الأجيال.

والثاني: تركيب مجموع الجمل في بنية النص كله، وهذا التركيب له مستويان والانزياح وارد في المستويين:

أ- مستوى تركيب الكلمات في الجملة

ب- مستوى تركيب الجمل في النص

وتتنوع مظاهر الحذف وتختلف من سياق إلى آخر تبعا للملابسات هذا السياق، لأن هذا التنوع يعطي للحذف قيمته التعبيرية ويبحث بدلالات جديدة ويُشرك القارئ في عملية التوصيل، من خلال إعطائه مساحة للتأويل والتقدير<sup>(5)</sup>، ويمكن أن يقع الحذف على عدة مواقع من السلسلة الخطية للجملة سواء كانت اسمية، أو فعلية، وقد تنوع الحذف في شعر المعلقات على الأنماط الآتية:

أ- الحذف في الجملة الاسمية أنماطه وسياقاته:

1- حذف المبتدأ، 2- حذف الخبر، 3- حذف الموصوف، 4- حذف المضاف.

ب- الحذف في الجملة الفعلية أنماطه وسياقاته:

1- حذف الفعل، 2- حذف الفاعل، 3- حذف المفعول.

ج- الحذف في الكلمة

(1) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 126

(2) اللغة والإبداع: شكري عياد: 86.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 85-86.

(4) اللغة والإبداع: 83.

(5) الغزل في شعر بشار بن برد، عبد الباسط محمود دراسة أسلوبية: 257.

## 1- الحذف في الجملة الاسمية:

إن الجملة تتكون من المسند والمسند إليه، والاستغناء عن أحد هذين الركنين يعد انزياحا في مستوى التركيب، وقد جاء الحذف في الجملة الاسمية على مستوى تركيب الجملة في شعر المعلقات، فحذف الشاعر المبتدأ تارة والخبر تارة أخرى وقد يقع الحذف على الموصوف، وفيما يأتي نماذج من هذا النوع من الحذف في شعر المعلقات:

### 1- حذف المبتدأ:

فمن ذلك قول الحارث بن حلزة:

إِرْمِي بِمِثْلِهِ جَالَتِ الْخَبِي      لَوْ كَأَنِّي لَخَصَمْتُهَا الْإِجْلَاءُ  
مَلِكٌ مُقْسِطٌ وَأَفْغَلٌ مَنْ يَمُ      شِي وَمِنْ دُونِ مَا لَدَيْهِ الثَّأُ<sup>(1)</sup>

\*\*\*

مَلِكٌ أَضْرَعُ الْبَرْبُةَ لَا يُور      جَدُّ فِيهَا لِمَا لَدَيْهِ كِفَاءُ<sup>(2)</sup>

في البيت الثاني حذف المبتدأ والتقدير على الأرجح هو الضمير (هو)، يعود على (الملك) ويقصد به (عمرو)، ولأن السياق الدلالي في عمومه عبارة عن ذكر أوصاف هذا الملك وما يتعلق به، حتى إلى أبيات بعد هذين البيتين، لذلك حذف ماله علاقة به، وفي البيت الثالث نلاحظ تكرار ظاهرة الحذف في قوله: (ملك أضرع)، إذ التقدير: (هو ملك)، فحذف المبتدأ.

إن تركيب الخطاب على هذا النحو - ملك مقسط/ ملك أضرع - مجرداً من الضمير 'هو' يوحى بالدلالات الآتية:

أولها: أن المخاطب الذي هو (الملك) معروف لدى الناس، لا يحتاج مع هذه المعرفة أن يعرفه بالضمير، وإنما اكتفى بقوله 'ملك'، لأن فعله هو وحده الذي يشير إليه، أي إنه موجود بالفعل لا بالقول. ولو كان الضمير موجوداً، لأحسنا وكان الأمر يأخذ شكل الادعاء. وكما قالت العرب المعروف لا يعرف.

(1) شرح للمعلقات السبع: 150.

(2) المصدر نفسه: 152. (أضرع: قهر).



ثانيها: يعطي الخطاب بهذه الصورة للمخاطب هبة في النفوس، ويجعل لمحضوراً كبيراً عند المتلقي و يجعله مستعداً نفسياً لتقبل مضمون الخطاب الآتي، الذي يسعى نحو تأكيد مبدأ الفردية في العمل، التمكن على طموح إنساني لا حدود له إلا الفضاء.

ثالثها: لو لجأ الشاعر إلى الذكر بقوله "هو" لوضع الخطاب في إطار محدد، اكتملت فيه الجملة إسنادياً، ولكن مضمون الخطاب لا يسعى إلى التحديد لأنه مطلق، مفتوح، لا يحده حد، فكل أرض يصلها تدخل في ملكه، وهنا يتفق الشكل الأسلوب مع المضمون تماماً ليحقق البعد الشعري المطلوب، والإفادة الفكرية المرتجاة<sup>(1)</sup>.

## 2- حذف الخبر:

ويمثل هذا النمط فيمعلقة طرفة بن العبد إذ يقول الشاعر:

لَهَا فَخِذَانِ أَكْرَمَ التُّخْفِ فِيهِمَا      كَأَنَّهُمَا يَابَا مُنِيفٍ مُّزَوَّدٌ<sup>(2)</sup>

\*\*\*

وَجُمُجْمَةٌ بِثُلِّ الْعَلَاوِ كَأَمَّا      وَعَى الْمُنْتَضَى مِنْهَا إِلَى حَرْقٍ مِينَرٍ  
وَتَحْدِ كَقِرْطَاسِ الشَّامِيِّ وَمِثْقَلٍ      كَسِينَتِ الْيَمَانِي قَدُّهُ لَمْ يُجَرِّدْ  
وَحَيْثَانِ كَالْمَاوِيَّتَيْنِ اسْتَكْتَكَا      بَكْهَفِي حِجَابِي صَحْرَةٍ قَلْتُ مَزَوَّدِ  
طُحُورَانِ حُورَاؤُ الْقَلْبَى قُتْرَاهُمَا      كَمَكْحُولَتِي مَذْهُورَةٍ أَمْ فَرْقَدٍ<sup>(3)</sup>

قام الشاعر بذكر الخبر المقدم (لها) في البيت الأول، أما في الأبيات الأخرى، قام بحذف الخبر (لها)<sup>(4)</sup> بعد تقديمه على المبتدأ وذلك لدلالة السياق عليه، فالخبر في هذه المعلقة بكل تفاصيله يدور حول الناقة.

(1) ومن ذلك قول: طرفة: (عدولية../ صهبانية../ جنوح.. / وتقدير المبتدأ المخلوف هو الناقة: 48، 53، 54).

(2) شرح المعلقة السبع: 52.

(3) المصدر نفسه: 54-55.

(4) فتح الكبير المتعال إعراب المعلقة العشر الطوال، محمد علي طه الدرة: 210-213.

### 3- حذف الموصوف:

أضفى شعراء المعلقات على نصوصهم الشعرية ملمحا أسلوبيا دلةً من خلاله على براعتهم وقدرتهم على الاختصار فانك ترى إن النفس تتفادى من إظهار المحذوف وتستأنس إلى إضماره، وترى الملاحاة كيف تذهب إذا أنت رمت التكلم به<sup>(1)</sup>، فمن أمثلة حذف الموصوف قول امرئ القيس:

نَصَدْتُ وَتُبَيْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتُتْقِي بِنَاطِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٌ مُطْفِلٍ<sup>(2)</sup>

قوله: (عن أسيل) أي: عن خد أسيل: فحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه كقولك: مررت بعاقل: أي بإنسان عاقل<sup>(3)</sup>.

### 4- حذف المضاف:

فمن ذلك قول عنترة:

وَكَأَلَمَّا ثَلَاى بِجَانِبِ ذَهَبَا لَنْ وَخَشِيْ مِنْ هَزَجِ الْعَشِيْ مُؤَرِّمٌ<sup>(4)</sup>

فقوله: (من هزج العشي)، أيمن خوف هزج العشي فحذف المضاف، وإن عنترة كثير الفخر بشجاعته في المارك لكي يعوض بها عن سواد بشرته وعبوديته، وأن طبعه هذا أدى إلى هيمنة

(1) دلائل الإعجاز: 117.

(2) شرح المعلقات السبع: 24.

(3) ومن ذلك قول: طرفة: (كان منورا: أي أتحواتا منورا: 49)، (حداق مولى أسرة: أي حداق واد مولى أسرة: 50)، (بذي خصل: أي بذنب ذي خصل: 50)، (بابا منيف: أي بابا قصر منيف: 52)، (في معالي: أي في خلق خلق معالي: 53)، (وخذ كقرطاس الشامي: نلاحظ بأن اللفظة (الشامي) صفة للموصوف المحذوف الذي هو (الرجل)، ولو ذكر الموصوف لأفسد الوزن، لذلك قام الشاعر بمحذوه: 54)، (تلاقي إلى: أي اعتزى إلى: 57). زهير: (بها العين: أي بقر العين: 72). لييد: (صهباء: أي سحابة صهباء: 96)، (كدخان مشعلة: أي نار مشعلة: 97). عنترة: (بالمشوف: أي بالدينار المشوف: 137). عمرو: (هشوزنة: أي فتاة عشوزنة: 120).

(4) شرح المعلقات السبع: 135.

الألفاظ الدالة على الفخر كالشجاعة وملحقاته، وبالمقابل نراه يتفادى ويحذف الألفاظ التي توحى بالجين والخوف، فجاء حذف كلمة (الخوف) لهذا الإيجاء<sup>(1)</sup>.

## ب- الحذف في الجملة الفعلية:

وفي هذا النوع من الحذف يقوم الشاعر بكسر القواعد النحوية المألوفة وذلك عندما يحذف الفعل أو المفعول به في التركيب النحوي، وفيما يأتي نماذج من هذا النوع من الحذف في شعر المعلقات:

### 1- حذف الفعل:

فمن ذلك قول طرفة:

فَطُورًا بِوَخْلَفِ الزَّمِيلِ وَتَارَةً عَلَى حَشْفِهِ كَالشَّنْ ذَاوٍ مُجْدُو<sup>(2)</sup>

قال (طور) ظرف زمان متعلق بفعل محذوف والتقدير: فطوروا تضرب به خلف الزميل، البيت يسبقه وصف دقيق لناقته، قاصداً بالبيت إن هذه الناقة القوية تضرب بذنبها تارة على عجزها خلف رديف راكمها، وتارة على أخلاف منقبضة لا لين فيها<sup>(3)</sup>.

### 2- حذف المفعول:

فمنه قول زهير بن أبي سلمى:

رَأَيْتُ الْمَنَايَا غَبَطَ حَشَوَاءَ مَنْ تُعْرَبُ لُجْنُهُ وَمَنْ لُحْطِي يُعْمَرُ قَبْهَرَمُ<sup>(4)</sup>

(1) ومن ذلك قولك امرئ القيس: (بين درج ويجول: تقديره - بين لاية درجو لاية مجول، فحذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه: 28). ليليد: (تأيد غولها: أي ديار غولها: 89). عمرو: (أن ندين: أي كراهية أن ندين: 117). الحارث: (وأنا الولاء: أي صاحب ولائهم: 148).

(2) شرح المعلقات السبع: 51، (الزميل: الرديف، الحشف: أخلاف منقبضة لا لين فيها، الشن: القرية الخلق الجلالة، ذاو: ذابل، مجدد: ذاهب لفته).

(3) فمن ذلك قول: امرئ القيس: (بأمراس كان: أي ربطت: 30). عمرو بن كلثوم: (برأس: تقديره لحي أو نغير: 120). الحارث: (سيرا حتى نهاها: أي فسارت سيرا: 151).

(4) شرح المعلقات السبع: 82

قوله: ومن تحطى، أي ومن تحطه، فحذف المفعول<sup>(1)</sup>.

### ج- الحذف في الكلمة:

فمن ذلك قول طرفة:

خَدُولٌ تُرَاعِي رِيْباً بِخَمِيلَةٍ      تُنَاوِلُ أَطْرَافَ الْبَرِيرِ وَكَرْنَدِي<sup>(2)</sup>

فأصل تناول: تتناول، وإنما حذف التاء للتخفيف، وجاز هنا حذف الأولى أو الثانية لأن لها الحركة نفسها. واصفاً في البيت ظليمة بعيدة عن صواحبتها وفزعة ولهة على ولدها قائمة على رعايته وتناول من أغصان الشجرة المثمرة<sup>(3)</sup>.

وإذا قرأنا قصائد المعلقات فنلاحظ ورود ظاهرة الحذف بكثرة إذ تكرر هذه الظاهرة بين الحين والآخر، لتمثل انزياحاً في مستوى التركيب ومن ثم يلفت انتباه المتلقي ويفاجئه بالانحراف التركيبي، محققاً فيه الإثارة.

### ثالثاً: الفصل والوصل:

الفصل هو ترك عطف بعض الجمل على بعض، والوصل عطف بعضها على بعض<sup>(4)</sup>، وقد أشار جان كوهن إلى هذه الفكرة، إذ قال معرفاً الوصل: "والوصل بمعنى الأعم يعني الجمع، وهذا شيء يمكن أن يحصل داخل الخطاب، كما يمكن أن يحصل خارجه... يتحقق الوصل في اللغة

(1) ومنه قول الحارث: (لا تخفلنا على غرائك: أي لا تخفلنا متخاضحين وما أشبه ذلك: 82).

(2) الخدول: التي خذلت أولادها، الريب: القطيع من الظباء وقر الوحش، الخميطة: الأرض اللينة السهلة ذات الشجر، البرير: الواسعة منها بريرة، وهي ثمر الأراك المذكور البالغ.

(3) ومنه قوله أيضاً: (لم تشدد: أراد: لم تشدد، فحذف إحدى التامين استغناءً لهما في صدر الكلمة ومثله تنزل الملائكة، نارا تلظى، وأنت عنه تلظى، وما أشبه ذلك: 58).

(4) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 118/3. وتناول عبد القاهر بأنه "علم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها، وانجيء بها مثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى [دلائل الإعجاز: 170]، إذ أن ترابط الجمل ببعضها البعض يعطي بعداً تركيبياً دلالياً وحتى ترك العطف فيها، لأنه لا يعني ترك انقطاع العلاقة الدلالية بين المتتاليات، فثمة رابط خفي - وهو رابط معنوي - يجمع بينها، وهي البنية العميقة التي ستكون كفيلاً بإظهار صلتها مع سابقتها ضمن السياق [ينظر: شعر الأعشى ميمون بن قيس دراسة أسلوبية: 29].

العادية في صورتين، إحداهما: ظاهرة، بفضل أداة الربط التركيبية، التي يمكن أن تكون أداة ربط (الواو)... والثانية مضمرة، وتحقق بمجرد القران، ودون أداة... إن القران<sup>(1)</sup> يعد في الواقع الطريقة الشائعة للربط<sup>(2)</sup> والوصل في النص يؤدي دور التماسك السياقي المبني على علاقات متشابكة في أجزاء النص<sup>(3)</sup>. فيعمل الوصل في كل ثنائية على إيجاد مدلول جديد يعكس التفاعل بين طرفي الدلالة اللذين كثيراً ما يحدث بينهما أخذ وعطاء وتناسب في الشكل<sup>(4)</sup>، وفضلاً عن الإشراك الشكلي، هناك الإشراك الدلالي والمعنوي ولا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه<sup>(5)</sup>.

وهذا الكلام ليس حصراً على الوصل حسب بل ينسحب إلى الفصل، فالفصل لا ينقسم عن مسلمة الإنزياح الأسلوبية عن المعيار الثابت إذ تجسد الإنزياح في إحداث خلخلة في المتواليات اللسانية التركيبية ضمن النسق الوصلي<sup>(6)</sup> لعمق الصلة بين الوصل والفصل اعتماداً على المستوى العميق كأساس لإنتاج الظاهرتين في المستوى السطحي، إذ يتحقق الوصل في صورتين إحداهما ظاهرة بفضل أداة الربط، والثانية مضمرة وتحقق بمجرد القران (الفصل) دون أداة<sup>(7)</sup>.

ولم يَحُلْ شعر المعلقات من هذا الفن، فلو بحثنا عن مظاهر (الفصل والوصل) وتجلياتها في شعر المعلقات لوجدناها كثيرة، فتارة نرى الجمل قد وصلت ببعضها<sup>(8)</sup> وأخرى نراها مفصولة ترك الوصل بينها بناء على الصيغ المتواجدة فيها، فمن جماليات هذا الأسلوب قول طرفة:

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي      ألا ليأتي أفنديك منها وأقدي

(1) والمقصود بالقران هو الجامع المعنوي (الحفي) ويمكن أن نسميه بمناسبة النص، كان يتحدث النص عن الناقه فذلك يستدعي مفردات لها علاقة بوصف الناقه..

(2) بنية اللغة الشعرية: 157 158.

(3) ينظر: مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان: 207.

(4) ينظر: الدلالة الوظيفية في بنية الجملة الشعرية (رواد الشعر العراقي الحديث)، عامر عبد محسن السعد، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة البصرة، 1412 1991 ص: 66.

(5) دلائل الإعجاز: 172.

(6) سورة الكهف-دراسة أسلوبية-، وسن عبد الغني مال الله المختار، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2000م: ص 81.

(7) ينظر البلاغة العربية (قراءة أخرى): 307-308، وبنية اللغة الشعرية: 158.

(8) سواء أكانت تعود إلى الوصل الدلالي- بالجامع المعنوي- وهو واسع يتعلق بالوحدات اللغوية الجزئية المولفة للبناء الكلي للقصيدة، أو الوصل السياقي التركيبي من خلال (وسائط) لغوية، كالخرف أو الفعل، أو اسم الإشارة.

مُصَاباً وَلَوْ أَمْسَى عَلَى غَيْرِ مَرَصِدٍ  
عُنِيتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلَّدْ  
وَقَدْ خَبْتُ أَنَّ الْأَمَمَزِ الْمُتَوَقِّدِ  
ئُسْرِي رُبُّهَا أَذْيَالُ سَحْلِ مَمْدُودِ  
وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْقِدُ الْقَوْمُ أُرْفِدُ<sup>(1)</sup>

وَجَاشْتُ إِلَيْهِ النَّفْسُ خَوْفًا وَخَالَةً  
إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا مَنْ فَتَى خِلْتُ أَنِّي  
أَخْلَسْتُ عَلَيْهَا بِالسَّطِيعِ فَأَجْدَمْتُ  
فَدَأَلْتُ كَمَا ذَاكَتْ وَلَيْدَةُ مَجْلِسِ  
وَلَسْتُ بِخَلَّالِ السَّيْلِ مَخَافَةً

نلاحظ في تلك الأبيات بأن الشاعر استخدم أسلوب الوصل عن طريق العطف بين جمل

ب(الواو) بالطريقة الآتية:

البيت الأول: أفديك منها [وا] أفندي

البيت الثاني: جاشت [وا] خاله

البيت الثالث: لم أكسل [وا] لم أتبلد

ربط الشاعر بين جمل الأبيات من خلال العطف بال(واو)، بوصفها أداة لضم مجموعة من الدلالات التي تصف الشاعر بها نفسه، وذلك تأكيداً لصفاته التي يفتخر بها، فعطف في البيت الأول قوله: أفديك منها وأفندي: إذ عطف الفعل (أفندي) على (أفديك)، وعطف في البيت الثاني الفعل (جاشت) على الفعل (خاله) بحرف الواو.

إن الشاعر عطف الفعلين - في البيت الأول - لكي يوحي بفرط خوفه على صاحبه، وإن لم يكن في الطريق أي داع للخوف، أما في البيت الثالث فقد عطف بين الفعلين (لم أكسل / لم أتبلد) المتفقين خبراً وإنشاء معنًى لا لفظاً، وذلك عندما أراد أن يفخر بنفسه، واستعمل الوصل بال(فاء) في قوله (فلم أكسل ولم أتبلد) للدلالة على التتابع والاستجابة في دعوة قومه له في كفاية المهمات ودفع الشرّ وعدم التبلد فيهما، ولتتابع الفعل من غير تراخ استعمل (الفاء) عاطفاً بها في البيت الذي يليه الإحالة وهي الإقبال على فعل الاجذام وهو الإسراع في السير ليكون الإقبال متبعاً بالسير من غير تراخ، فهو يفتخر بشجاعته بحيث متى دهي للدفاع عن قومه فإنه يستجيب لذلك، مقبلاً على ناقته فتنتطلق بسرعة وإن كانت في أصعب الأمكنة وأشد الأوقات، مشبهاً ناقته في مسيرها بتبختر الجارية في أثناء رقصها أمام سيدها، وشبه طول ذنبها بطول ذيل ثوب الجارية<sup>(2)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 56-57. الأممز: مكان يجالط تراه حجارة أو حصي، المشتعل من الحرارة.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 57.



قام الشاعر بتوظيف أسلوب الوصل ب(الواو) في سياق الفخر، لكونه يحمل رسالة في موقف الافتخار بقييلته ولكي يقنع المتلقي ويرهن له صحة ما يرمي إليه فاحتاج سرد مجموعة من الأعمال والصفات<sup>(1)</sup> في أبحاد قبيلته مستعينا بالوصل بعضها ببعض بوساطة (الواو) التي تفيد مطلق الجمع<sup>(2)</sup> لكي يجمع تلك الصفات مع بعضها ويعرضها للمتلقي. وكان بإمكان الشاعر أن يذكرها من غير (واو) العطف، لكونها صفات غير متضادة، بل هي متنايرة، ولكن الواو في مثل هذا السياق أفادت أن المتكلم قد كمل في كل صفة من الصفات السابقة، وأن كل صفة منها قد اكتملت عنده وصار بها متفرداً معروفاً<sup>(3)</sup>.

وعند قراءة الأبيات السابقة نلاحظ بأن الشاعر استخدم واسطتين في الوصل هما (الفاء) في موضعين، و(الواو) في سبعة عشر موضعاً، وقد فرق علماء المعاني بين دلالة (الواو) العاطفة وبين دلالة (الفاء)، فقالوا أن (الواو) للجمع المطلق، في حين أن (الفاء) تفيد الترتيب مع التعقيب، وعبروا عن معنى التعقيب بقولهم وهي - أي الفاء - مرتبة، تدل على أن الثاني بعد الأول بلا مهلة<sup>(4)</sup>، والحقيقة أن هناك (مهلة) زمنية، ولكنها قصيرة، ونلاحظ أن الشاعر وصل ب(الفاء) في البيت الذي يقول فيه:

فَصَالُوا مَوَلَّةً فِيمَنْ يَلِيهِمْ وَصَلْنَا مَوَلَّةً فِيمَنْ يَلِينَا

فبعدما يذكر الشاعر خطة المعركة<sup>(5)</sup> مع الذين كانوا حلفاءه من بني بكر، إذ إن قوم الشاعر كانوا حماة الميمنة وكان بنو بكر حماة الميسرة، وبعد ذلك يذكر حسن بلائهم في المعركة، مستخدماً حرف (الفاء) - الدال على التتابع - في أسلوبه في الوصل لكي يلائم موقف الصولة على الأعداء من دون تراخ وذلك بعد دراسة خطة المعركة التي تناولها البيت السابق الذي قال فيه:

وَكُنَّا الْأَمْسَيْنِ إِذَا التَّصَيَّنَا وَكَأَنَّ الْأَمْسَرِينَ بَثُّوْا بَيْنَنَا

(1) وهذه الصفات: الصلوق والأمانة والكرم والصبر والإمانة والشجاعة في ميدان المعركة، والدفاع عن الحرمات.

(2) ينظر: معني الميب: 2 / 354.

(3) ينظر: دلالات التركيب: 298.

(4) كتاب معاني الحروف: 43.

(5) وذلك في حرب نزار واليمن عند مقتل كليب وإثل لبيد بن عتي الغساني عامل ملك غسان على تغلب حين لم يأت كليب وكانت تحته. شرح المعلقات السبع: 123.



ونلاحظ بأن الشاعر يصف حسن بلائهم في تلك المعركة، فبعد أن حملوا على الأعداء، يرجعون بغنائم وسبايا منتصرين في معركتهم، فوصل نتيجة المعركة بحرف (الفاء) الذي يفيد الترتيب مع التعقيب، وفي البيت الأخير نلاحظ بأن الشاعر يترك الوصل فيفصل البيت الأخير عما قبله، وذلك لأنه يخاطب الخصم (بني بكر)، قائلا لهم:

إِلَيْكُمْ يَا بَنِي بَكْرِ إِلَيْكُمْ      أَلَمْ تَعْرِفُوا مِنَّا الْيَقِينَا

فيقول لهم: تنحوا وتباعدوا عن مباراتنا فلا تتعرضوا لنا<sup>(1)</sup>، فجاء بأسلوب الفصل لكي يكون حدًا فاصلاً بينهم وبين بني تغلب، لكونهم أبطالاً وذوي أعجاد، فيبتعد الخصم عن مساماتهم. وهكذا يتبين لنا أن (الوصل والفصل) شكلاً ظاهرة أسلوبية مميزة في شعر المعلقات، فقد جاءت في غاية الجودة والحسن لتكشف عن جمالية النصوص الشعرية لما حققته من معانٍ ودلالاتٍ جديدة وفق تعبير دقيق محدد بعينه<sup>(2)</sup>.

#### رابعاً: الفصل بين المتلازمين (المسند والمسند إليه) :

إنَّ الوصل بين المتلازمين أمر واجب الحفاظ عليه، التزاماً باتساق الخطاب نحوياً، ولكن الشعراء لاتهمهم من اللغة أن تؤدي ما تؤيده بوصفها معيارية، ولما يهمهم منها أن تحمل مكونات نفوسهم من جهة، وأن تحقق قدراً من الجمالية يتعدى فيها عن العادي والمألوف، إلى لغة الانتهاك،

(1) ينظر شرح المعلقات السبع: 123.

(2) ومن جماليات الفصل أيضاً قول امرئ القيس: [شرح المعلقات السبع 32-33]

يَكْرَهُ مَفْرُوقُهُمْ مَقْبَلِي مُذْهِبُ تَعَا	كَمْ تَلْمُؤُ صَخْرٍ حَطَّةِ السَّيْلِ مِنْ خَل
كُنْتُمْ يَزُولُ اللَّيْلُ مِنْ حَالِ مَتْنِي	كَمَا زُلْتُ الصَّقَاةُ بِالْمَتْنِ
عَلَى السَّيْلِ جِيَانِي كَأَلْ هَتَاةُ	إِذَا جِئْتُ فِيهِ حَيْهَ فَلَيْ يَزْجَلِ
يَسَّحُ إِذَا مَا السَّاهَاتِ عَلَى الْوَكِي	أَكْرَنُ الثُّبَارَ بِالْكَنْبَرِ الْمُرْكَلِ

إن هذا النوع من التركيب الموجود في الآيات يوحي بوجود كل هذه الصفات للفرس في آن واحد، والبنية العميقة هنا تتسم بسرعة التحرك وإضفاء كل الصفات في آن واحد، لذلك نجد الشاعر قد ترك الوصل فحذف حروف العطف بين هذه الصفات، إذ إنَّ الخلقي لا يكاد ينتهي من سماع صفة حتى يصطدم بصفة أخرى من دون أية حواجز.

والشرح من جهة أخرى، تلك اللغة التي تزيد من مسافة التوتر لدى القارئ لتجعله دائم التواصل معها، باحثاً عن تأويل للمشكل منها، وغير المؤتلف<sup>(1)</sup>.

ونلاحظ أن شعراء المعلقات قد راوحوا في نصوصهم في مواقع الفصل، فقد يفصلون بين المتبدا والخبر، أو الفعل والفاعل أو... الخ، وتدل كثرة استعمالهم (الفصل) لديهم على الإهتمام البالغ به، فمن ذلك قول الحارث بن حنظلة:

يَخْلِطُونَ الْبَرِيءَ مِثْلًا بِلَوِي الدَّنْ      بِوَلَا يَنْفَعُ الْخُلَيْيُ الْخُلَاءُ<sup>(2)</sup>

\*\*\*

لَا يُقِيمُ الْعَزِيزُ بِالْبَلَدِ السَّنْ      لِ وَلَا يَنْفَعُ الدَّلِيلُ الثُّجَاءُ<sup>(3)</sup>

\*\*\*

لَمْ فَاقُوا مِنْهُمْ بِقَاصِمَةِ الظَّنْ      ر وَلَا يَرُدُّ الْغُلِيلُ الْمَاءُ<sup>(4)</sup>

يفصل الشاعر هنا بين الفعل (ينفع/ يبرد) وبين الفاعل (الخلاء/ النجاء/ الماء) بالمفعول به (الخلي/ الدليل/ الغليل)، ولاشك أن مثل هذا الفصل يحمل دلالات ما كانت لتنتج دون هذا الفصل في الأسلوب، إذ إن تلك الإيحاءات الجديدة ترتبط ارتباطاً مباشراً بمبدأ المخالفة، وهي أن الشاعر - في البيت الأول - أراد أن يوحي للمتلقي من خلال فصله بين (ينفع) والفاعل (الخلاء) بأن الأرقام وصلوا من الغلو والتعدي على قوم الشاعر إلى درجة خلطهم المذنب بالبريء، فلا تنفع البريء براءة ساحته من الذنب<sup>(5)</sup>، فكانه أراد من خلال رسم الكلمات وترتيبها إيحاء تلك المشاعر ولذلك قام بالفصل بين الفعل (ينفع) والفاعل (الخلاء) لكي يدل على البعد المعنوي بين الفعل والفاعل.

(1) من دلالات الإنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصعير لأدونيس، د. عبد الباسط محمد الزويد، (بحث) مجلة جامعة دمشق، مجلد 23، ع 1، 2007: ص 181.

(2) شرح المعلقات السبع: 148.

(3) المصدر نفسه: 152.

(4) المصدر نفسه: 157.

(5) المصدر نفسه: 148.

وفي البيت الثاني فصل الشاعر بين الفعل (ينفع) وبين الفاعل (النجاء) بالمفعول به، وذلك للدلالة على البعد المعنوي بين (النفع) و(النجاء) الذي هو الإسراع في السير، فأوحى بذلك أن الشر كان شاملا عاما لم يسلم منه عزيز ولا ذليل<sup>(1)</sup>.

وفي البيت الثالث يفصل الشاعر بين الفعل (يرد) وبين الفاعل (الماء) بالمفعول به وذلك إيماء بأنهم هزموا أعدائهم فأنصرفوا منهم بذاهية قصمت ظهورهم، وليل أجواف لا يسكنه شرب الماء لأن حرارة الحقد لا حرارة العطش، يريد أنهم فاؤوا وقتلوا ولم يتأثروا بقتلهم<sup>(2)</sup>. ومن جماليات الفصل بين المتلازمين قول لبيد:

أَذْصَوْ بِهِنَّ لِعَاقِرٍ أَوْ مُطْفِئِلٍ      بُذِلَتْ لَجَيْرَانِ الْجَمِيعِ لِحَامِهَا<sup>(3)</sup>

قام الشاعر بالفصل بين الفعل (بذلت) - بمعنى العطاء - وبين والفاعل (لحامها) من خلال شبه الجملة (لجيران الجميع) وذلك للدلالة على جوده وكرمه، لأنه أراد أن يقرب بين الكريم - الذي هو الشاعر - وبين الجيران الذي نال نصيبه من العطاء، وإن الفصل بين الفعل والفاعل من خلال تأخير الفاعل وهو (لحامها) لكي يوحي للمتلقي بكرمه في العطاء بالنياق العاقر والمطفل، وتوزيع لحمها على الجيران الذي قدّمه وقربّه إلى فعل (بذلت) الدال على العطاء والجود، وربما قد جاء الفصل هنا للدلالة على أهمية الجيران الذين يستحقون العطاء بالنياق التي هي دونهم في الأهمية، ولربما قد يؤكد هذا الأسلوب الانزياحي في التركيب على تعضيد الرأي الذي يقول بالفطرة الإسلامية للصحابي الجليل لبيد بن ربيعة<sup>(4)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 152.

(2) المصدر نفسه: 157.

(3) المصدر نفسه: 107.

(4) ومنه قوله أيضا: (وتقطعت بعد الكلال خدامها: 95)، (صهبا خفّ مع الجنوب جهاما: 96)، (يروي الحمائل دائما تسجاما: 100)، (في ليلة كفر النجوم غمامها: 100)، (بكرت تزل عن الثرى ألامها: 101)، (إن قد أحمر من الخوف حمامها: 103)، (واجتاب أودية السراب أكامها: 103)، (أو أن يلوم بمجاجة لوامها: 103)، (قد أصبحت بيد الشمال زمامها: 105)، (خرج إلى أعلامهن قتامها: 105)، (وأجن عورات الثغور غلامها: 105)، (وابتلّ من زيد الحميم حزامها)، (عتدي ولم يفخر عليّ كرامها: 107)، (إذ لا يميل مع الهوى أحلامها: 109).

## المبحث الثاني

### الإنزياح في أساليب إنشاء الكلام

#### الإنزياح في أساليب إنشاء الكلام

#### أولاً: الأساليب الإنشائية الطليبية

إنّ الإنشاء أسلوب مكثف بذاته له مرجع خارجي حتى يطابقه أو يخالفه، وينقسم على قسمين: الطليبي وغير الطليبي، فالطليبي يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب<sup>(1)</sup>، وقد اهتم شعراء المعلقات بالإنشاء الطليبي لما يحققه من تنوع وثراء في الأغراض البلاغية، وقدرتهم على التعبير على المعاني المجازية، فالإنشاء الطليبي يتميز بـ دلالاته الثرية بالمعاني... وقدرته على التعامل مع تضاريس النصوص<sup>(2)</sup>، والأساليب الإنشائية في اللغة العربية تعبر عن حاجة المبدع الملحة إلى تفاعل المتلقي معه بغرض المشاركة، فهي تختلج في اللغة حيوية تجذب القارئ اليه، وقد حاولنا تحديد الصيغ التي يفضلها الشاعر، وبيان طريقة تشكيكه لها، وما تولده من دلالات مجازية، تتجاوز أغراضها الأصلية إلى التعبير عن تجربة الشاعر في النص الشعري، ولأسيماً أن نصوص المعلقات تعبر عن عواطف الشاعر وسعة خياله، ولعل الأساليب الإنشائية هي الأقدر على استيعاب تلك العواطف والأخيلة، وفيما يأتي أكثر الأساليب حضوراً في شعر نصوص المعلقات:

#### 1- أسلوب الأمر:

هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء واللزوم إذا كان الأمر حقيقياً<sup>(3)</sup>، ولأسلوب الأمر أهمية كبيرة في شعر المعلقات، لما تضمنه من معانٍ مجازية تكشف عن مضامين الجمل في هذه النصوص، في غير الإلزام والتكليف وقد يخرج أسلوب الأمر إلى أغراض أخرى فمن ذلك:

أ- الالتماس: وهو الطلب الصادر عن المتساويين قدراً ومنزلة على سبيل التلطف<sup>(4)</sup>.

يقول امرؤ القيس:

(1) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني: 3/ 51-54.

(2) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د. عبدالقادر عبدالجليل: 267.

(3) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب: 1/ 313.

(4) البلاغة والتطبيق: 125.

قَفَا بُنْكَ مِنْ ذُكْرَى حَيْسِبٍ وَمَنْزِلٍ      بِرَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوَمِلَ<sup>(1)</sup>

يبدو أن الأمر في قوله (قفا) قدخرج إلى معنى الالتماس وفي هذا المحراف عن الأصل الذي يفيد الإلزام فإلغت انتباه المتلقي ويشدّه إلى النص<sup>(2)</sup>.  
ب- التمني: وهو الطلب الذي لا يرجى وقوعه<sup>(3)</sup>. فمن ذلك قول امرئ القيس:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا الْجَلِي      بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَلٍ<sup>(4)</sup>

إن فعل الأمر (الجلي) انزاح من الدلالة الإلزامية إلى الإيماء بالتمني<sup>(5)</sup>.  
ج- النصيح والإرشاد: وهو الطلب الذي لا إلزام فيه وإنما النصيحة الحالصة<sup>(6)</sup>.  
ومن ذلك قول لبّيد:

فَاقْنَعْ مَا قَسَمَ الْمَلِيكَ فَإِنَّمَا      قَسَمَ الْخَلَائِقُ يَتَبَا عَلَامُهَا<sup>(7)</sup>

\*\*\*

وَأَحِبِّ الْمَجَامِلَ بِالْجَزَلِ وَصَرْمَهُ      بَاقٍ إِذَا ظَلَمْتَ وَزَاغَ قِوَامُهَا<sup>(8)</sup>

إن فعلي الأمر: (فاقنع/ وأحب) قد تخلّيا عن دلالتها الحقيقية التي تفيد التكليف والإلزام ليخرجها إلى مقصد نفسي جديد وهو (النصح)، وفي هذا الأسلوب المحراف عن الدلالة الأصلية للأمر، فالشاعر يطلب من الإنسان أن يكون عزيز النفس في علاقته مع الآخرين، ولكن ان لاحظ المحراف الصداقة عن مجراها الطبيعي فلا بأس أن يقطعها، وشر الناس من كان يتجنّى فيبتدأ بقطع حبل الصداقة والمودة.

(1) شرح المعلقات السبع: 13.

(2) ومنه قول زهير: (تَبَصَّرْ خَلِيلِي: 73).

(3) البلاغة والتطبيق، د. احمد مطلوب مع د. حسين البصير: 125.

(4) شرح المعلقات السبع: 29.

(5) ومنه قول حنّرة: (يا دار حيلة بالجواء تكلمي: 130).

(6) البلاغة والتطبيق: 125.

(7) شرح المعلقات السبع: 109.

(8) المصدر نفسه: 95.

د- التشجيع: فمنه قول عنتره:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَذْعَبَ مُقَمَّهَا      قِيلَ الْعَسْوَارِ مِنْكَ عَنَتَرُ أَقْدِمُ<sup>(1)</sup>

انزاح فعل الأمر (أقدم) من دلالة الأصلية إلى الإيحاء بالتشجيع للشاعر للإقدام في ساعة المعركة.

ه- التوبيخ: ومنه قول الحارث:

فَأَتْرَكُوا الطَّنِخَ والتعاشي وَإِنَّمَا      تَعَاشَوْا فَنَفِي التَّعَاشِي الدَّاءُ<sup>(2)</sup>

فالشاعر يوجه خطابه للخصم باستخدام الفعل الأمر (اتركوا) المنزاح إلى دلالة التوبيخ لكي يحملهم على ترك التكبر وإظهار الجهل، وإلا أدى بهم ذلك إلى شر عظيم.

## 2- التَّهْيِي:

هو طلب الكف عن الفعل على سبيل الاستعلاء والوجوب<sup>(3)</sup>، وتتصف بُنيَّةُ كِبَاقِي الأساليب الطلبية بالبنية التوليدية من حيث خروجها عن أصل وضعها إلى معانٍ مجازية تفهم من خلال السياق، فقد لاحظ البلاغيون أن دخول بنية التَّهْيِي إلى الأدبية، يقتضي تخلصها من ملازمة (الاستعلاء) وهو ما يدفعُ بها إلى سياقات أخرى بعيدة عن (أصل المعنى) لتمارس إنتاج دلالات بديلة<sup>(4)</sup>، وللتَّهْيِي صيغتان الأولى صريحة والثانية غير صريحة وتخرج إلى معانٍ كثيرة استعمل شعراء الملحقَات منها:

أ- الالتماس: كما في قول طرفة:

لِخَوْلَةٍ أَطْلَلْتُ يَرْقِيَهُ تَهْمَدُ      تَلُوحُ كِبَاقِي الْوَرُثَمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ

(1) شرح الملحقَات السبع: 143.

(2) المصدر نفسه: 155.

(3) ينظر: مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي: 545، ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 3/ 344.

(4) البلاغية العربية (قراءة أخرى)، محمد عبدالمطلب: 297.

وَقُوفاً بِهَا صَاحِي عَلَىٰ مَطِيئِهِمْ يَقُولُونَ لَأَمْلِكَنَّ أَسَىٰ وَتَجَلَّدُ<sup>(1)</sup>

الأطلال هي أطلال خولة حبيبة طرفة بعد أن هجرتها وأصابها البلى، وبعد وقوفه على هذه الديار بعد مضي مدة طويلة أحس بحزن شديد، بدأ تأثيره واضحا عليه، فقال له أصحابه: لا تهلك ملتسمن منه أن لا يهلك نفسه حزنا وألما على فراق حبيبته، بل يجب أن يتمثل ذلك بصبر وجلادة.

ب- النصيح: يقول زهير:

لَا تَكْتُمَنَّ اللَّهُ مَا فِي نَفْسِكَ  
لِيَحْقُقَ وَمَهْمَا يَكُنَّمِ اللَّهُ يَغْلَمَ  
يُؤَخِّرُ فَيُوضِعُ فِي كِتَابٍ فَيَذْخَرُ  
لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعْجِلَ فَيُنْقِمَ<sup>(2)</sup>

ف قوله (لا تكتمن) من صيغ النهي، وقد انزاح إلى الدلالة النصيحة.

د- التهديد والوعيد: فمن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

أَلَا لَا يَجْهَلُنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا  
فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِيَّةِ<sup>(3)</sup>

فالتركيب (لا يجهلن) أفاد معنى التهديد في هذا السياق الشعري.

### 3- أسلوب النداء:

وهو من أساليب الطلب المهمة في شعر المعلقات، إذ يعرف ب' طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف خصوصية يتوب كل حرف منها مناب الفعل (أدعوا)<sup>(4)</sup>، إلا أنه ولأسباب بلاغية ودقائق فنية يخرج أسلوب النداء إلى معانٍ أخرى تُعرف من دلالات السياق.

(1) شرح المعلقات السبع: 47.

(2) المصدر نفسه: 77.

(3) المصدر نفسه: 120.

(4) علم المعاني: 125، وأدوات النداء هي: ألهمزة، أي، يا، أيا، هيا، آ، أي، وأ.

وعند النظر في نظام المستوى التركيبي للمعلقات نرى ورود مجموعة من النداءات المتزاخعة عن إطارها الاستعمالي المألوف، فكما هو معروف فإنّ النداء هو أن يطلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف ناب مناب (أدعو) أو (أنادي)، لكن المبدع يقوم بخرق تلك القاعدة لغايات جمالية كاملة في ذهن الشاعر، وفيما يأتي مجموعة من النداءات المتزاخعة الواردة في شعر المعلقات:

أ- الإنزياح في أسلوب النداء بمخاطبة غير العاقل:

من ذلك قول زهير مخاطباً الربيع:

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا      أَلَا أُنْعِمُ صَبَاحاً إِلَيْهَا الرَّبْعُ وَأَسْلِمُ<sup>(1)</sup>

فالشاعر يخاطب الربيع وكأنه عاقل واع ويسمع كلامه<sup>(2)</sup>.

ب- الإنزياح في أسلوب النداء بالحذف:

يقول عنتر:

يَا دَارَ عِبْلَةَ بِالْجَوَامِ تَكْلُمِي      وَعِجِي صَبَاحاً دَارَ عِبْلَةَ وَأَسْلِمِي<sup>(3)</sup>

فقوله: (دار عبلة) في عجز البيت منادى حذف منه حرف النداء فحذف الشاعر في هذا البيت أداة النداء، مكتفياً بذكر المنادي ومن الطبيعي أن تقدر فيها أداة النداء (يا) فهي أم حروف النداء وأكثرها استعمالاً واكتفى بذكر المنادي (دار عبلة) لقرب المنادي ومكانته عند الشاعر<sup>(4)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 72.

(2) وهناك أمثلة أخرى فقد بلغت عدد النداءات المتزاخعة في صورة التمجيد إلى (19) نداء، فالشاعر: عمرو بن كلثوم استعمل ستة نداءات، ونداء واحد لزهير بن أبي سلمى، لكن ما يهمنا في البحث هو النداءات المتزاخعة والتي وردت عند كل من امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى. ومن ذلك قول امرئ القيس: (ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي: 29).

(3) شرح المعلقات السبع: 130.

(4) ومنه قوله أيضاً: (بدهون عنتر: 142)، (ويك عنتر: أصلها: يا عنتر: 143). وقول امرئ القيس: (فيا عجبا من كورها المتحمل: أي يا هؤلاء، أو يا قوم، اشهدوا اصجيم نكورها المتحمل: 16). عمرو بن كلثوم: (أبا هند فلا تمجل علينا: أي يا أبا هند: 117)، (بأي مشيئة عمرو بن هند: أي يا عمرو بن هند: 121).



نستنتج من السابق بان شعراء المعلقات وظفوا الأساليب الانشائية لجماليات أسلوبهم، فالشاعر لا يتعامل مع جملة لغوية صماء، وإنما يتعامل مع جملة فاعلة وحيوية في استحضار المعاني المتعددة وبيان وظيفتها، والأمر نفسه التي قامت عليه الدراسات الأسلوبية الحديثة.

#### 4- أسلوب الدعاء:

وهو الطلب على سبيل التضرع<sup>(1)</sup>، وقد ورد هذا الأسلوب في شعر المعلقات، بصورة مألوفة ولم يخرج عما هو شائع في أسلوب الدعاء بالخير لدى الشعراء إلا ما سوف نلاحظه عند امرئ القيس، فمن ذلك قول زهير:

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبِّهَا      أَلَا أُنْعِمُ صَبَاحاً بِهَا الرُّبْعَ وَأَسْلَمُ<sup>(2)</sup>

فالشاعر يحیی الطلل وربه الدارس، داعياً له السلامة، ومنه قول عنترة:

يَا دَارَ عَيْلَةٍ يَا لِحَوَاءِ تَكْلُمِي      وَهَوِي صَبَاحاً دَارَ عَيْلَةٍ وَأَسْلَمِي<sup>(3)</sup>

إن الشاعر يخاطب دار الحبيبة، يحییها، ويدعو لها بالسلامة.

أما أسلوب امرئ القيس في الدعاء فيمثل انزياحاً عن المألوف وذلك في قوله:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْحَدَرَ حَدَرَ عَنِّي زَوْ      فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِلَيْكَ مُرْجَلِي<sup>(4)</sup>

إن أسلوب الدعاء يكمن في قول امرئ القيس على لسان حبيته: (لك الويلات)، وهذا الأسلوب خارق للاستعمال المألوف في الدعاء، لأن الدعاء إما أن يكون عليك، وإما أن يكون لك، فإذا كان عليك فهو بالويل والثبور، وهو بالشقاء والتبأ؛ وهو بكل ما هو سيء ضار... وأما إذا كان لك فهو بالسقيا والخير، والرحمة والسعادة، والتوفيق والفلج، والويل، في ظاهره، مصروف

(1) البلاغة والتطبيق: 124.

(2) شرح المعلقات السبع: 72.

(3) المصدر نفسه: 130.

(4) المصدر نفسه: 17.

إلى مصارف الشرّ، ومدفوع إلى وجوه الضمير، لكنّ ذلك كله مجرد مغالطة أسلوبية يحملها سطح النسيج: إذا كان السياق يقتضي أنّ الوبل، هنا، لا يزال يفقد من غلواء شرّ وضميره إلى أن يقتدي مجرد كلام أبيض، أي إلى أن يقتدي عبارة تحبّب وتودّد، وقولة إغراء وتقرب، وإعلان دعاء وتوقّ....<sup>(1)</sup>.

## 5- أسلوب الاستفهام:

وهو أسلوب يثير في النفس حركة ويدعو المخاطب إلى أن يشارك السائل فيما يحس ويشعر<sup>(2)</sup>، فهو إبداء لما في النفس من فضول معرفي، ويوحّ بما في القلب من وجدان الذات، وكشف عمّا في الضمير من حيرة حيرى: فإذا ما كان مغبوءاً يقتدي مكشوفاً، وإذا ما كان مستكيناً يُنسيي مُعرى<sup>(3)</sup>.

والاستفهام في البنى الأسلوبية ليس مجرد طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل<sup>(4)</sup>، لأن الوقوف عند البنى اللسانية للقصيدة على مستوى المفردات والتراكيب يقود إلى إدراك خصوصية اللغة لدى الشاعر التي تقوم على إدراك الدور الوظيفي للمفردات والتراكيب بواسطة مجموعة من الأدوات النحوية التي يتركز عليها في بناء الجملة الشعرية<sup>(5)</sup>، ونظراً لما يحققه هذا النسق من مساحة تعبيرية تستوعب دلالات متعددة نجد أن شعراء المعلقات قد أحسنوا استغلاله إذ استخدموه وذلك ليخرجوا بكلامهم مخرجاً آخر للتعبير عما يدور في خلد الشاعر وما يفتلج في نفسه من مشاعر أراد التعبير عنها ولكن بصيغة الاستفهام إظهاراً منه سرّ الحوار الداخلي للنفس الإنسانية، لذا سنقف على الخصائص العامة لنتمكن من رصد الإنزياحات في أسلوب الاستفهام في شعر المعلقات، أما الأدوات التي أوردوها فهي ألهمزة، ما، كيف، من، أنى، ماذا.

ومن الأغراض التي خرج إليها الاستفهام في شعر المعلقات:

(1) السبع المعلقات [مقاربة سيمائية/ أنثروبولوجية لنصوصها]: 178.

(2) أساليب الاستفهام في القرآن الكريم: 296.

(3) السبع المعلقات [مقاربة سيمائية/ أنثروبولوجية لنصوصها]: 173.

(4) معجم المصطلحات البلاغية: 1/ 181.

(5) شعر الحوار دراسة أسلوبية، جاسم محمد عباس الصميدعي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية - جامعة الأنبار، 2005: ص 80.

٢- التعجب: فمته قول طرفه:

فَمَالِي أَرَانِي وَإِبْنَ عَمِّي مَالِكَا      مَتَى أَدُنْ مِنْهُ يَأْ عَتِّي وَيَعْبُو  
يَلُومُ وَمَا أَدْرِي عَلَامَ يَلُومُنِي      كَمَا لَا مَنِي فِي الْحَيِّ قُرْطُ بَنْ مَعْبُو  
وَأَيَّاسُنِي مِنْ كُلِّ خَيْرٍ طَلَبْتُهُ      كَأَنَّا وَهَمَعْنَاهُ إِلَى رَمْسٍ مَلْحُو  
عَلَى غَيْرِ ذَنْبٍ قُلْتُ غَيْرَ أَنِّي      نَشَدْتُ فَلَمَّا غَفِلَ حَمُولَةَ مَعْبُو<sup>(١)</sup>

استعمل طرفه الاستفهام<sup>(٢)</sup> خارجا به إلى معنى التعجب في الآيات معبرا بتلك الطريقة عن مدى أساء وحزنه من معاملة ابن عمه له لا كما إياه ومتعجبا من تصرفه لأنه لا يستحق منه ذلك عندما لجأ إليه طالبا منه العون لاستعادة ابل أخيه، مشبها هذه المعاملة بالوضع في رمس ملحد، وكأنه جعل الاستفهام الباب الذي يدخل منه إلى مواطن إبداعه بالتعبير عن حزنه وأساءه<sup>(٣)</sup>.

ب- الاستنكار والوعيد: يقول عمرو بن كلثوم:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَّرُو بَنْ هُنْدُو      تُكُونُ لِقَائِكُمْ فِيهَا قَطِئَا  
بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَّرُو بَنْ هُنْدُو      تُطِيعُ بِنَا الْوُثَاةَ وَكُزْدِيَا<sup>(٤)</sup>

استخدم الشاعر تكرر أسلوب الاستفهام في البيتين (بأي مشيئة / بأي مشيئة) لأنه أراد ان يستنكر على عمرو بن هند بأنه بأية مشيئة يريد ان يخدم من ولاء علينا أو بأنه يسمع للوشاة ولا يصغ إليه، فالشاعر لا يقبل الذل والاحتقار فاستخدم أسلوب الاستفهام لكي يستنكر ذلك على عمرو بن هند<sup>(٥)</sup>.

(١) شرح المعلقات السبع: 62.

(٢) ان الاستفهامات الواردة لدى طرفه بن العبد قد بلغت ستة استفهامات، حيث كان الشاعر كير التساؤل مما يحدث حوله من ظلم وفساد. ومنه قوله أيضا: (ستعلم إن متنا خدا آيتا الصدي؟: 61).

(٣) ومنه قول لبيد: (وكيف سؤالتنا صمًا: 92).

(٤) شرح المعلقات السبع: 121.

(٥) إن الاستفهامات في معلقته تواترت خمس مرات، مستخدما هذا الأسلوب للدفاع عن أعجاد قبيلته، مستخدما فيها أسلوب المتكلمين عما أفضى قوة ورسالة إلى أساليبه.

ج- الاستفهام بمعنى التقرير: يقول زهير:

أَلَا أَبْلِغُ الْأَخْلَافَ عُنِّي رِسَالَةً      وَذَيْتَانِ هَلْ أَقْسَمْتُ كُلُّ مُقَسِّمٍ<sup>(1)</sup>

فقوله (هل أقسمت كل مقسم) أي (قد أقسمت كل مقسم) فأفاد الاستفهام معنى التحقيق.

د- الاستفهام بمعنى النفي والجحود: يقول الحارث بن حلزة:

لَا أَرَى مَنْ عَهِدْتُ فِيهَا فَاكْبِي أَل      يَوْمَ، ذَلْهَأَ وَمَا يُحِيرُ الْبُكَاءُ؟<sup>(2)</sup>

فقوله (وما يحير البكاء؟) استفهام يفيد الجحود، وهو انزياح عن المألوف، لأن الشاعر استفهم في غير مكان الاستفهام، فأفضى إلى الاستنكار والقلق والحيرة، ونلاحظ كثرة ورود أسلوب الاستفهام لدى الحارث فبلغ تسع استفهامات<sup>(3)</sup>، وهذا يعود إلى حرص الشاعر لإقناع متلقيه برسالة مهمة ألا وهو ظلم قبيلة تغلب، والدفاع عن قبيلته بدفع التهم الباطلة تجاهها<sup>(4)</sup>.

هـ- الاستفهام بمعنى التقرير: فمن ذلك قول لبيد:

أَوَلَمْ تُكُنْ تُذْنِي نَوَارَ يَأْتُنِي      وَصَائِلَ عَقْدَ حَبَائِلٍ جَدَامُهَا<sup>(5)</sup>

فالاستفهام كشف عن صفات الشاعر التي يفخر بها- وهي أنه يصل جبل ن يستحق الوصل، ويقطع من هو أهل للقطع، ولا يقيم في مكان لا يرضاه، وإن تجشم في سبيل ذلك أعظم الأخطار- ويزعم بأنها معروفة ومن أجل ذلك يقرّر نوار بها.

(1) شرح المعلقات السبع: 77.

(2) المصدر نفسه: 146.

(3) إن معظم الاستفهامات التي وردت في معلقته أفادت معنى الإنكار والجحود والرفض والنفي، وذلك لكون الشاعر حامل رسالة إنسانية ومن ثم استخدم هذا الأسلوب لإيقاظ انتباه المتلقي فانتباهه لرسائله، ومن جهة أخرى إن أراد الشاعر أن يخاطب المتلقي عن طريق الاستفهام، في حين أن الرسالة تحمل جوابها في نفسها.

(4) ومنه قول طرفة: (هل أنت خلدي؟: 59).

(5) شرح المعلقات السبع: 103.

## ثانياً: الأساليب الإنشائية غير الطليبية:

وهو ما لا يستلزم مطلوباً ليس حاصله وقت الطلب<sup>(1)</sup> مثل أفعال المدح والذم، كنعم وبس، وأفعال التعجب، فهي لإنشاء المدح والذم والتعجب، ومنه: القسم، وقد اهتمّ البلاغيون بدراسة الإنشاء الطليبي، ووجههم في ذلك: أنه غني بالاعتبارات والملاحظات البلاغية، وأن أساليبه - هي الأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء - قد ترد ويُراد بها غير معانيها، وهذا بخلاف الإنشاء غير الطليبي، فأساليبه أكثرها في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء، وهي لا تستعمل إلا في معانيها التي وضعت له، فالقسم هو القسم، والتعجب كذلك، والمدح والذم... وهذا لا يعني أن تلك الأساليب خالية من الأساليب الانزياحية والمزايا الجمالية، بل تكتم نوراها ملاحظات بلاغية واعتبارات دقيقة.

وفيما يأتي أنواع من الإنشاء غير الطليبي الذي تشكل ظاهرة أسلوبية لدى شعراء المعلقات:

### 1- أسلوب القسم:

من الأساليب الإنشائية - غير الطليبية - إذ ورد في شعر المعلقات تأكيداً لمعان جاهلية مستمدة من معتقداتهم وعاداتهم، ويثبتهم، فالقسم من الأساليب الشائعة في الأدب العربي، ولاسيما في الشعر؛ لأن الإنسان غالباً بحاجة إلى تأكيد قوله، أو إزالة الشك عن بعض قوله، أو إثارة شعور ما في نفس المخاطب أو المستمع، ومنها استعمل الشعراء القسم منذ القدم، ففي شعر المعلقات، وهو أقدم ما وصل إلينا من الشعر، نجد أسلوب القسم شائعاً في أشعارهم، فكان الشعراء يلجؤون إليه، ويقسمون بأشياء متعددة، فاستعملوا لفظ الجلالة (الله) ويمين الله، وأقسموا بالرب، وبصفات الله وبالبيتو (العمر) مضافة إلى الأسماء المضمره والظاهرة، وقبل الشروع ببيان أسلوب الانزياح في صيغ القسم الواردة في المعلقات، فلا بد من بيان أهم الأساليب التي وردت فيها صيغ القسم، لكي يتبين لنا من خلاله الأساليب المتزاخعة عن الأسلوب المألوف في القسم.

(1) ينظر: بغية الإيضاح لتلخيص الفتاح في علوم البلاغة، عبدالمعالي الصميدى: 28/2.

## الفاظ القسم في شعر المعلقات:

قد ورد أسلوب القسم لدى ثلاثة من شعراء المعلقات وهم (طرفة زهير وامروء القيس) حيث تكرر أربع مرات لدى كل من (طرفة زهير) ومرتين فقط لدى (امروء القيس)، وتنوعت الفاظ القسم الواردة في شعر المعلقات، فاستعملوا الحروف والأسماء والأفعال والجمل:

أ- الحروف:

1- الباء: وهي أصل حروف القسم ويجوز حذف الفعل أو اظهاره معها، كقول زهير:

فَأَسَمْتُ بِالْيَيْتِ الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ      رَجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجَرَّهُمْ<sup>(1)</sup>

أظهر الشاعر الفعل (أقسم) مع الباء، جاءت الباء للقسم لإيصال معنى القسم الى المقسم به، وهنا أقسم الشاعر بالبيت ويريد الكعبة.

2- اللام: ولا تدخل إلا في التعجب، ومنه قول طرفة:

كَفَطَرَةِ الرُّومِيِّ أَقْسَمَ رَبِّهَا      لَتَكْتَنِفَنَّ حَتَّى تُشَادَّ بِقَرْمَدٍ<sup>(2)</sup>

فقوله (لتكتنفن) اللام فيه لام القسم أي: والله لتكتنفن<sup>(3)</sup>.

ب- أفعال القسم:

يغلب في شعر المعلقات استعمال أفعال القسم الصريحة: (أقسم وحلف، وآلى).

1- الفعل (أقسم):

وبما يكثر في أيمانهم الفعل (أقسم) مقترنا بالمقسم به، أو مجردا عنه وهو الغالب، فمن ذلك قول طرفة:

(1) شرح المعلقات السبع: 75.

(2) شرح المعلقات السبع: 53.

(3) ويقول الأنباري بأن اللام لام القسم في قول لبيد: [أشرح المعلقات السبع: 95]

فَأَفْطَحَ لِبَانَةً مِّنْ لِّمَعْرُوفٍ وَصَلَّةً      وَلِشَرِّ وَاصِلٍ غِلَظٌ مِّمَّامُهَا

فقوله (ولشر واصل) قسم مضمر، والتقدير: والله لشر [أشرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبي بكر محمد بن قاسم الأنباري: 537].

لَتَكُنَّ مِنْ حَتَّى تُشَادَّ بِقَرْمَدٍ كَقَنْطَرَةِ الرَّؤُوسِ أَقْسَمَ رِيَهَا<sup>(1)</sup>

ومنه قول زهير:

فَأَقْسَمْتُ بِالْيَمِينِ الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ رَجَالٌ بَنُوهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجُرْهُمُ<sup>(2)</sup>

## 2- الفعل (حلف):

الحاء واللام والفاء، أصل واحد، وهو الملازمة، يقال: حالف فلان فلانا إذا لازمه، والحلف: يقال: حلف حلفا وذلك ان الانسان يلزمه الثبات عليها، ومصدره الحلف والحلوف أيضا، ويقال هذا شيء محلف إذا كان يشك فيه، فيتحالف عليه<sup>(3)</sup>.

وجاء في لسان العرب: "حلف: أي أقسم، يحلف حلفا وحلوا، وهو أحد ما جاء من المصادر على مفعول مثل: المجلود<sup>(4)</sup>."

7/الحلف: اليمين، وأصلها: العقد بالعزم والنية، فخالف بين اللفظين تأكيدا لعقده وإعلاما أن لغو اليمين لا ينعقد تحته<sup>(5)</sup>.

والفعل (حلف) أكثر أفعال الإيمان ورودا في أساليب القسم ويرد كما في (أقسم) في صور مختلفة، ماضيا ومضارعا ومصدرا ومقترا بالمقسم به، وغير مقترن، غير أنه لا يشبه (أقسم) بكثرة اقترانه ب(لا) بل ندر اقترانه بها، كما أنه في الغالب يستعمل في معنى حث اليمين.

## 3- الفعل (آلى):

جاء في تاج العروس: آلى يولي إيلاء، وآتلى يأتلي ابتلاء، وآلى يئلى تأليا: أقسم وحلف، يقال: آليت على الشيء وآليته، وفي الحديث: آلى من نسائه شهرا أي حلف أن لا يدخل عليهن<sup>(6)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 53.

(2) المصدر نفسه: 75.

(3) أساس البلاغة، الزخشري: 1/ مادة: حلف.

(4) لسان العرب: مادة: حلف، وينظر: تاج العروس، الزبيدي: مادة: حلف.

(5) ينظر: لسان العرب: مادة: حلف.

(6) تاج العروس: مادة: آلى، وينظر: معجم مقاييس اللغة، ابن فارس: مادة: آلى.

وفي الوسيط: أَلَى إِيلَاءٍ: أقسم، يقال أَلَى عليه ومنه، وتَأَلَّى: اجتهد وحلف، الإلَيَّ: الكثير الإيمان، والأَلِيَّة: اليمين جمع الأَيَّ(1).  
فمنه يقول امرؤ القيس:

وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَيْسِ تَعْتَرَتْ      عَلَيَّ وَأَلَتْ حَلْفَةً لَمْ تَحْلُلْ(2)  
ومنه قول طرفة:

فَأَكَيْتَ لَا يَنْفُكُ كَشْحِي بِطَائِفَةٍ      لِعَضْبِ رَفِيقِ الشُّعْرَيْنِ مُهْتَدٍ(3)

4- أفعال قد تؤدي معنى القسم مثل الفعل (علم):  
كقول الحارث:

وَقَعَلْنَا بِهِمْ كَمَا عَلِمَ اللَّهُ      وَمَا إِنْ لِلْحَاجِّينِ وَمَاءُ(4)

5- ما يلحق بالفاظ القسم:  
أ- يمينا: تجري مجرى قسما والتقدير: حلفت بالله يمينا، ومنه قول زهير:

يَمِينًا لِنَعْمِ السَّيِّدَانِ وَجِدْنَا      عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمٍ(5)

ب- لعمرك أو لعمرى أو لعمر أهلك: قسم ودعاء، وهو العمر، معناه قسم بالبقاء(6)، وجاء في اللسان: العمر، والعمر والعمر: الحياة، ويقال: طال عمره وعمر، لغتان فصيحتان، فإذا أقسموا قالوا: لعمرك فتحو لا غير، والجمع أعمار، وسمي الرجل عمر تفاؤلا أن يبقى،

(1) الوسيط: مادة أَلَا

(2) شرح المملكات السبع: 19.

(3) المصدر نفسه: 64.

(4) المصدر نفسه: 154.

(5) المصدر نفسه: 75.

(6) حروف المعاني: الزجاجي: 67.



والعرب تقول في القسم: لعمرى، ولعمرى، ويرفعونه بالابتداء، ويضمرون الخبر كأنه قال: لعمرى قسمي، أو يميني، أو أحاف به منها، وقيل العمر: الدين، وأيا كان فإنه لا يستعمل في القسم إلا مفتوحاً<sup>(1)</sup>.

وذكر الزجاجي: ومن المرفوع في القسم عندهم: لعمرى، وهو مرفوع بالابتداء، والخبر مضمر، والتقدير: لعمرى ما أقسم به. وكذلك: لعمر الله كأنه حلف بيقائه عز وجل<sup>(2)</sup>. فمن نماذج (لعمرى) قول طرفة:

لَعَمْرُكَ إِنْ أَمَرْتَ مَا أَخْطَأَ النَّفْسُ لَكَ الطَّلُوبُ الْمَرْخَى وَثِيَاءُ بِالْيَدِ<sup>(3)</sup>

ومن نماذج (لعمرى) قول زهير:

لَعَمْرِي لَيْسَ الْحَسَى جَرُّ عَلَيْهِمْ بِمَا لَا يُؤَاتِيهِمْ حَصِينٌ بَنُ هَمْمِمْ<sup>(4)</sup>

ومن نماذج (لعمر أيبك) قول عنزة:

حُلِقْتُهَا عَرَضاً وَأَقْتَلْتُ قَوْمَهَا ذُعماً لَعَمْرُ أَيْبِكَ لَيْسَ بِمَزْعَمٍ<sup>(5)</sup>

ت- يمين الله:

فمن ذلك قول امرئ القيس:

فَقَالَتْ: يَمِينَ اللَّهِ مَا لَكَ حِيلَةً وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الْغَوَايَةَ تَنْجَلِي<sup>(6)</sup>

(1) . اللسان: مادة: عمر.

(2) الجمل في النحر: 74،

(3) شرح المعلقات السبع: 59، ومنه قوله أيضاً: [شرح المعلقات السبع: 67]

لَعَمْرُكَ مَا أَشْرَى عَلَيَّ بِهَمِّهِ نَهَارِي وَلَا لَيْلِي عَلَيَّ بِسَرْمَتِهِ

ومنه قول زهير: [شرح المعلقات السبع: 79+81]

لَعَمْرُكَ مَا جَرَّتْ عَلَيَّ بِرِمَاخِهِمْ دَمَ إِبْنِ نَهْيِكَ أَوْ قَيْلَا لِمَعْلَمِ

(4) شرح المعلقات السبع: 79.

(5) المصدر نفسه: 131.

(6) المصدر نفسه: 22.

ف قوله (يمين) قسم يروى بالرفع والنصب، فالرفع على الابتداء، وخبره محذوف تقديره (قسمي)، أما النصب فعلى نزع الخافض، والتقدير: (حلفت بيمين الله)، وقد يجوز أن يكون مفعولا مطلقا لفعل محذوف من معناه مثل (حلفت أو قسمت).

ث- وجذك:

ومنه قول طرفة:

وَلَوْلَا ثَلَاثُ هُنَّ مِنْ لَدَوِ الْفَتَى      وَجَذَكَ لَمْ أَخْفِلْ مَتَى قَامَ غَوْدِي<sup>(1)</sup>

ج- دلالة (ولقد) على القسم:

يقول عنترة:

وَلَقَدْ حَقَّظْتُ وَصَاةَ عَمِّي بِالضُّحَى      إِذْ تَقْلَصُ الشُّغْتَانِ عَنْ وَضْحِ الْقَمِ<sup>(2)</sup>

فالواو حرف قسم وجر، والمقسم به محذوف تقديره: والله، والجار والمجرور متعلقان بفعل محذوف، تقديره: أقسم، واللام واقعة في جواب القسم<sup>(3)</sup>.

(1) وقوله أيضا: [شرح المملقات السبع: 62] وقُرِيتَ بالقرى وجذكَ أُنِي متى بك أمر للنكبة أشهد

(2) شرح المملقات السبع: 142.

(3) ومن ذلك قوله أيضا: [شرح المملقات السبع: 131، 137، 143]

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سَفْعَهَا	قِيلَ الْفَوَارِسُ وَبِكَ حَتَرَ الْبَدِيمِ
وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمَدَامَةِ بِعَلَمَا	رَكَدَ الْهَوَاجِرُ بِالْمَشْرِفِ الْمَعْلَمِ
وَلَقَدْ نَزَلْتُ فَلَا تَقْطَعِي غَيْرِهِ	مَتَى يَمْتَرِلَةُ الْغَيْبِ الْكَرِيمِ
وَلَقَدْ خَشِيتُ يَا أَسْرَتَ وَلَمْ تَدِينِ	لِلْحَرْبِ دَائِرَةً عَلَى ابْنِي عَمْرِئِ
إِلَّا يَفْعَلَا فَلَقَدْ تَرَكْتُ أَبَاغَمَا	جُزُرَ السَّيَامِ وَكُلَّ نَسْرِ كَشَعِمِ

## الإنزياح في أسلوب القسم:

إن أساليب القسم التي وردت في شعر المعلقات لم تخرج عن المألوف والشائع في ما هو معروف في أسلوب القسم إلا في النقطتين الآتيتين:

أ- إن أسلوب امرئ القيس في القسم على لسان فاطمة قد خرج عن المألوف، لأن أسلوبه ومن الوجهة الدلالية الخالصة، لا يعني الرفض، ولا يعني التقديس؛ بمقدار ما هو كلام تقوله المرأة حين تريد باطناً ولا تريد ظاهراً. فالتأني، والتألي لدى هذه المرأة لم يكن يقصد منه التمتع الحقيقي، ولا التئيس منها، ولا التزهيد فيها؛ بمقدار ما كان ضرباً من العُجْج والإغراء بها، حتى قيل: إن البيت الثاني هو أغنح بيت قيل في الشعر العربي على سبيل الإطلاق كأن النسيج الشعري لدى امرئ القيس أبداً يستميز عن النسج الشعري لدى زملائه المعلقين، ويتفرد عنها، إن لا نقل يتسامى عليها. فالقسم لديه، هنا، مُتَزَاخٌ لأنه لا يحتمل ظاهراً الدلالة، بينما نلغي الآليات، لدى طرفة وزهير، لا تخرج عن وضعها اللغوي، المألوف لدى الناس<sup>(1)</sup>.

ب- ونلاحظ بأن شعراء المعلقات لم يفرقوا بين (الحلف والقسم) فجاء بمعنى واحد وهو القسم، وهذا الاستخدام يمثل انزياحاً عن المعيار المألوف وهو الفرق بين الفعلين في الدلالة، لأن الحلف وما يشق منه في معرض اليمين الكاذب، الذي يصدر عن أناس غير ملتزمين بأيمانهم، بينما الفعل (أقسم) يكون في معرض الصدق وغالباً ما أسند (القسم) إلى الله عز وجل<sup>(2)</sup>.

يقول امرؤ القيس:

وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَيْسِ تَعْدَرْتُ عَلَيَّ وَأَلْتَ حَلْفَةً لَمْ تَحُلْ<sup>(3)</sup>

في البيت السابق جاء الحلف وهو قوله ألت حلفة بمعنى القسم، وفي الحقيقة أن هناك مفارقة بين الحلف والقسم، كما فرق القرآن بينهما وذلك في قوله عز وجل: ﴿لَا يَأْخُذُكُمْ اللَّهُ بِاللَّعَوِ فِي

(1) السبع المعلقات- مقارنة سيميائية لتروبولوجية لتصوصها، عبد الملك مرتاض: 179-180.

(2) ينظر: التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم، عودة أبو عودة: 514.

(3) شرح المعلقات السبع: 19.

أَيُّكُمْ وَلَكِنْ يُكَذِّبُكُمْ بِمَا عَدْتُمْ الْأَيْمَانَ فَكَثْرَتُهُمْ أَعْلَمُ عَشْرَةَ مَسْكُونٍ مِنْ أَوْسَطِ مَا قُلُوبُهُمْ عَلَيْكُمْ أَوْ كَسَوْنَهُمْ  
أَوْ تَحْوِيَهُ رَبُّهُمْ فَهُمْ كَذِبٌ قَصِيمٌ فَلَدَتْهُ أَيْبَارُ ذَلِكَ كَثْرَةُ أَيْمَانِكُمْ إِذَا حَلَفْتُمْ وَاتَّقُوا اللَّهَ كَذَلِكَ يَضَعُ اللَّهُ لَكُمْ  
أَيُّبِهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ ﴿٨٩﴾ [المائدة: 89].

وقوله تعالى: ﴿لَا تَقْرَأُ الْكُتُبَ وَالْقُرْآنَ﴾ [المعارج: 40].

فجاء الحلف بمعنى اليمين الكاذب، في حين أن لفظة (أقسم) فقد ورد في القرآن الكريم في معرض الصدق.

## 2- أسلوب المدح والذم:

المدح والذم أسلوب من أساليب العربية وضعه النحاة في باب مستقل، وهذه البلاغيون من الإنشاء غير الطلبي، وقد ذكر النحاة لهذا الأسلوب ألفاظاً منها ما هو لإنشاء المدح مثل (نعم) و(حبذا) ومنها ما هو لإنشاء الذم مثل (بئس) و(لاحبذا)، فالغرض من هذه الألفاظ هو إنشاء المدح والذم، وإن تلك الألفاظ تصنف على أساس من المعنى، فهي ألفاظ تدخل على الجملة الاسمية لتنفيذ المدح أو الذم والمبالغة فيه، وتشكل ركناً رئيساً في أسلوب المدح والذم القائم على انفعال في النفس تجاه موضوع خارجها يستحق أن يمدح أو يذم، وهذا ما يجعلنا نصنفها في الجمل الانفعالية والأساليب التأثيرية<sup>(١)</sup>.

أ- الأسلوب المباشر في أسلوب المدح: وذلك باستخدام ألفاظ لإنشاء المدح أو الذم، فمن ذلك قول زهير:

يَمِيناً لَنَعْمَ السَّيِّدَانِ وَجَدَكُمَا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمَبْرَمٍ<sup>(٢)</sup>

فالتركيب اللغوي (لنعم السيدان) أسلوب أراد به الشاعر مدح مملوحيه، بصفات الكرم والتعاون، لما بذلا من جهد مادي ومعنوي للصلح بين عبس وذبيان، وحذف المخصوص بالمدح يؤدي معنى التفضيم والسياق يدل عليه.

(١) تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث: 519.

(٢) شرح المعاني السبع: 75.

ب- الأسلوب غير المباشر في المدح والذم، وذلك باستخدام تراكيب يدل عليهما، فمن ذلك قول عنتره:

شَرِبْتُ مَاءَ الدُّحْرِضَيْنِ فَأَصْنَبْتُ زُورًا تَقْبِرُ عَنْ حَيَاضِ الدَّيْلَمِ<sup>(1)</sup>

إن الشاعر يمدح ماء عَيْنِ الدُّحْرِضَيْنِ الذي شَرِبْتُ منه ناقته فَحَسُنَتْ لذلك حالها، فسمُنَتْ وَفُرُقَتْ من وجهة، وأمست رغبةً من الشراب من ماء حَيَاضِ الدَّيْلَمِ (وهو ماء الأعداء لَزُهُوقِهِ) من وجهة أخرى<sup>(2)</sup>، ومن خلال قراءتنا لأبيات معلقته نتبيّن بأن الشاعر يقابل بين حقلين معجميّين هما (حقل الذم، وحقل المدح)؛ سعياً لإبراز ذاته، وذلك من خلال نفي المفردات الذمّية عن نفسه، وتثبيت المفردات المدحية لها، وذلك كما يلي:

- 1- حقل الذم: أكلسل، التبلّد، الخوف، الإنكار (ينفيها الشاعر عن نفسه: لم أكلسل، لم أتبلّد).
- 2- حقل المدح: قنّى، الرفد، الدروة، الشريف، المصمّد (يثبتها الشاعر لنفسه: أرفد، تلاقني إلى ذروة البيت الشريف المصمّد).

ومن خلال قراءتنا لأسلوب المدح والذم في شعر المعلقات، تبين لنا بأن الشعراء لم يخرجوا عما هو مألوف في هذا الأسلوب، ولكن جماليات أسلوبهم في المدح والذم أضفت الحيوية والتميز لنصوصهم مما يجذب انتباه المتلقي، منبعا فيه الدهشة والغرابة وبالتالي كل ما يبعث المفاجئة فهو يدخل من باب الانزياح الأسلوبي حتى وإن كان هذا الأسلوب بعيدا من الفنون البلاغية.

### ثالثا: ظواهر أسلوبية في التركيب:

#### 1- التحول الأسلوبي:

وهو انزياح تركيبي يعني الانتقال من بين أساليب الكلام أنتقالا مفاجئا يستهدف إحداث تأثير في<sup>(3)</sup>، كالتحول من الإنشاء إلى الخبر ومن الخبر إلى الإنشاء، إذ تساهم تلك الأساليب في بناء النصوص وزيادة شعريتها. فمن ذلك قول الخارث:

(1) شرح المعلقات السبع: 135.

(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها

(3) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 127.

مَا فِيهِ الْمَهْزُودُ وَالْكَفَّاءُ  
قُصْرُ مَا فِي الْمَهَارِقِ الْأَهْوَاءُ  
مَا اشْتَغَرْنَا يَوْمَ اخْتَلَفْنَا سَوَاءً<sup>(1)</sup>

وَأَذْكُرُوا جِلْفَ ذِي الْمَجَازِ وَمَا قَدْ  
حَذَرَ الْجَوْرِ وَالْتَعَدِّي وَقُلْ يَنْ  
وَاغْلُمُوا أُنْثَا وَإِيَّاكُمْ فِي



لَمْ غَايِهِمْ وَمِثْلَا الْجَزَاءُ  
طَ يَجْوِزُ الْمُحْتَمِلُ الْأَهْبَاءُ  
سَ وَلَا جَنْثُذَلَّ وَلَا الْحِذَاءُ  
مِنْكُمْ إِنْ غَلَرْتُمْ بُرَاءُ  
هَمَّ رِمَاحُ صُدُورُهُنَّ الْقَهَاءُ<sup>(2)</sup>

أَحْلَيْنَا جُنَاحُ كَيْئَدُهُ أَنْ يَنْغِ  
أَمْ عَلَيْنَا جَرَى إِسَادٍ كَمَا يَنْ  
لَيْسَ مِثْلَا الْمَضْرُوبُونَ وَغِلَاقِي  
أَمْ جَنَاقَا بَنِي عَتِيقٍ فَلَايَا  
وَكَمَانُونَ مِنْ تَمِيمٍ بِأَيْدِي

نلاحظ ظاهرة التحول الأسلوبية بصورة جلية في هذه الآيات، إذ إنه استخدم أسلوب  
الخبر والإنشاء في البيت الثاني، وذلك كالآتي:

(حذر الجور والتعدي): ← أسلوب الخبر (الجملة الخبرية)

(وهل ينقص ما في المهارق الأهواء): ← أسلوب الإنشاء (استفهام)

فالشاعر أراد أن يبين لخصمه أن ما تم الاتفاق عليه في ذي المجاز وبحضور عمرو بن هند، لا  
تبطله أمواهم الضالة<sup>(3)</sup>، وقد استخدم الشاعر أسلوب الاستفهام لكي يبين للمتلقي التزام قبيلته  
بتلك العهود، وأنهم يرفضون نقض العهود.

وفي البيت الثالث والرابع والخامس يستمر في استخدام أسلوب الإنشاء (الاستفهام وفعل  
الأمر):

مَا اشْتَغَرْنَا يَوْمَ اخْتَلَفْنَا سَوَاءُ  
لَمْ غَايِهِمْ وَمِثْلَا الْجَزَاءُ  
طَ يَجْوِزُ الْمُحْتَمِلُ الْأَهْبَاءُ

وَاغْلُمُوا أُنْثَا وَإِيَّاكُمْ فِي  
أَحْلَيْنَا جُنَاحُ كَيْئَدُهُ أَنْ يَنْغِ  
أَمْ عَلَيْنَا جَرَى إِسَادٍ كَمَا يَنْ

(1) شرح المملكات السبع: 156

(2) المصدر نفسه: 157.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 156.

فتراه في البيت الثالث يستخدم أسلوب الإنشاء (فعل الأمر) لكي يبين للمقابل بأنهم معهم سواء في تلك الشرائط التي أوثقوها في حلف ذي المجاز، فأراد أن ينبه الخصم على نقض العهد.

ونراه في البيت السادس يرجع إلى الأسلوب الخبري (النفي):

(لَيْسَ مِنَّا الْمَضْرُوبُونَ وَهَلَا قَسِيٍّ  
مَنْ وَلَا جَنْدَلٌ وَلَا خَلْدَاءُ)

ثم يتحول إلى الأسلوب الإنشائي (الاستفهام)، وذلك في قوله:

(أَمْ جَنَّاكُمَا بَنِي عَتِيقٍ قَالَا  
مَنْكُمُ إِنَّا خَدَرْنَاهُ بِمِرَاةٍ)

وبعدها يتحول إلى الأسلوب الخبري إذ يقول:

(وَمَمَّا نُونٍ مِنْ نَمِيمٍ بِأَيْدِيهِمْ  
رِيحٌ رِيحٌ صَدُّوهُنَّ الْقَضَاءُ)

إن هذه التحولات الأسلوبية يرجع سببها إلى موقف الشاعر في الدفاع عن قبيلته ضد بني (بكر)، فاحتاج أكثر من أسلوب في الكلام لغرض إقناع المتلقي ببراءتهم من كل تهمة توجه إليهم، فلون في صور الأداء، فاستعان بالأساليب الإنشائية كالاستفهام، والأمر لجذب اهتمام السامع؛ وراوح بين الإنشاء والخبر لأن التنوع الأسلوبية يفيد الشاعر في التأثير في المتلقي وإقناعه بما يهدف إليه، ومن جهة أخرى تعد هذه الظاهرة انزياحا تركيبيا عن طريق التنوع في استخدام الأساليب، فبلغت انتباه المتلقي ويفاجئه ومن ثم يثير الحس الجمالي فيه.

ويهذا فإن هذا النص الشعري اتكأ على التحول الأسلوبية في توصيل المعاني فمن الإنشاء إلى الخبر ثم إلى الإنشاء من جديد، ليظهر نصا شعريا تعلوه غمامة تحتاج من المتلقي شيئا من أعمال الفكر وكذا الذهن لكي يصل إلى الإيحاءات الكامنة في نفس الشاعر.

## 2- الالتفات

الالتفات من الأساليب التعبيرية الإبداعية في اللغة الأدبية، واستقرّ مفهومه عند البلاغيين على أنه الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر أو انه الانصراف عنه إلى آخر<sup>(1)</sup> ويقوم على مقتضيات التخطي والانحراف عن الأنماط المعتادة، وهو خاصية تعبيرية ذات طاقات إيجابية يبنى على الإنزياح من النسق اللغوي المألوف، وذلك من خلال انتقال الكلام من صيغة إلى أخرى، كالانتقال من الخطاب إلى الغيبة، أو العكس<sup>(2)</sup>.

والالتفات ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك النسق اللغوي المعروف وتجاوزه معتمدا على الإنزياح من خلال المطابقة، ومن أنواعها: الانتقال من المخاطب إلى المتكلم، ومن الجمع إلى المفرد، أو من زمن الماضي إلى الحاضر، وما يشبه ذلك<sup>(3)</sup> ويعدّ التجريد<sup>(4)</sup> من ضمن أنواع الالتفات. وإن الالتفات من السمات التضميلية التي تأسر وجدان الشاعر فيلجأ إليها لمداورة القارئ وتطرية لنشاط السامع... وعدّ الالتفات من صميم الإنزياح لشموليته على بنية إتباسية تضميلية يشترك في تكرسها كل من المعمار والأسلوب والدلالة، ويتم ذلك كلّ بلغة شعرية<sup>(5)</sup>. ويمكن حصر جمالية الالتفات في عنصرين<sup>(6)</sup>:

1- إتيان الشاعر بمعنى يريد الإنصراف به إلى معنى آخر.

2- إكساب هذا المعنى سمات إتباسية بمحاولة تقبيل القارئ.

ونلاحظ أن ظاهرة الالتفات قد وردت بشئى أنواعه في شعر المعلقات إذ صني شعراء المعلقات في قصائدهم بالالتفات عناية جلى، أسهمت مع الظواهر الإنزياحية الأخرى في تقوية الإحساس الجمالي بالنص، إذ ورد من الإلتفات في شعر المعلقات الأنواع الآتية:

1- الالتفات الفعلي 2- الالتفات العددي 3- الالتفات النوعي أو الضميري.

وفيما يأتي نماذج لكل منها:

(1) فن الالتفات في مباحث البلاغيين، جليل رشيد فالح، مجلة آداب المستنصرية، دمعط، بغداد، ع9، دس، 1984: ص66.

(2) ينظر: خصائص الأسلوب في شعر طرفة بن العبد، رؤى جمعة يونس، رسالة ماجستير: 83.

(3) ينظر: البديع: 58.

(4) التجريد: شكل من أشكال الالتفات وهو غاطية الشاعر لنفسه. ينظر: الايضاح: 206.

(5) ينظر: شعرية الإنزياح دراسة في جماليات المنول، د.خيرة حمزة العين: 224.

(6) المصدر نفسه: 229.



## 1- الالتفات الفعلي:

إن هذا النوع يقع بين صيغ الأفعال مثل: من المضارع إلى الأمر، ومن الماضي إلى الأمر، ومن الماضي إلى المضارع، ومن المضارع إلى الماضي، فمن ذلك قولهمرو بن كلثوم:

قَفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا      تُخْبِرُكَ الْيَقِينُ وَتُخْبِرُنَا  
قَفِي نَسْأَلُكَ هَلْ أَخَذْتِ صِرْمًا      لَوْ فَتَكَ الْبَيْنَ أَمْ خُنْتِ أَلَمِيًّا<sup>(1)</sup>

نلاحظ وجود الالتفات الفعلي في البيتين وذلك كالآتي:

(قفي) = فعل الأمر ← (تخبرك) (تخبرينا) = فعل المضارع

(قفي) = فعل الأمر ← (نسألك) = فعل مضارع ← (خنت) = فعل ماضٍ

يبدو أن الشاعر قد أحسَّ بالَم فراق الحبيبة، فيستوقفها مشتكياً لها ما أصابه من الهموم والألم بسبب ابتعادها عمن يحب، وبالمقابل فإن الشاعر سوف يكشف لها ما وقع من الأحداث بعد هذه الفترة، وأيضاً لكي يتأكد الشاعر هل أن الفراق أدى إلى القطيعة أو الحيانة، إذن نستطيع القول بأن التركيب السطحي لهذين البيتين-والمكون من الالتفات الفعلي بين الأفعال- مناسب تماماً لما يريده الشاعر بأن يعرفه من التغيرات والتطورات الحاصلة بعد فترة الانقطاع، فالشاعر استخدم كل صيغ الأفعال (الماضي، المضارع، والأمر) وكأنه بهذا الأسلوب أراد أن يبحث في كل الجوانب والنواحي والأوقات لكي يتأكد من يلائمه حبها له<sup>(2)</sup>.

## 2- الالتفات العددي:

وهو الانتقال من: (الجمع إلى المفرد، وبالعكس)، ومن (المثنى إلى الجمع، وبالعكس).

1- الانتقال من الجمع إلى المفرد:

فمن ذلك قول عنترة:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مَمَرْدُمٍ      أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ نَوْمِهِمْ<sup>(3)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 114.

(2) ومن الالتفات الفعلي أيضاً قوله: (ورثنا / ونورثها: 125)، (ملأنا/ مملؤ: 127).

(3) شرح المعلقات السبع: 130.

غادر الشعراء (الجمع) ← عرفت (المفرد)

في صدر البيت وفي قوله (غادر الشعراء) استخدم الشاعر صيغة الجمع إذ إنه قصد بكلامه (جماعة الشعراء)، في حين أنه في العجز البيت وفي قوله (عرفت) التفت إلى (المفرد المخاطب)، إذ عدل عن أسلوب (الجمع) إلى (المفرد)، وهذا التفت يكمن فيه الالتفات النوعي (الضميري)، لأنه في الوقت نفسه عدل من أسلوب الغيبة إلى الخطاب<sup>(1)</sup>.

ب- الانتقال من المفرد إلى الجمع: فمن ذلك قول عنتر:

وَكَمْحَلْ عَيْلَةً بِالْجَوَاءِ وَأَهْلُنَا      بِالْحَزَنِ فَالْصَّمَانِ قَالَتْكُمُ<sup>(2)</sup>

انتقل الشاعر من المفرد إلى الجمع كما موضح أدناه:

تحل عيلة (المفردة المؤنثة) ← أهلنا (الجمع)

في عجز البيت انتقل الشاعر إلى صيغة الجمع في (أهلنا) وكأنه أوحى بذلك جمع شمله مع حبيته، فهو يشعر بالوحدة ولكنه تحاشى الأسلوب المفرد ولم يقل (أهلي) تعريضا لفراق الحبيبة التي حلت بعيدة عن الشاعر.

ت- الانتقال من المثني إلى الجمع: فمن ذلك قول امرئ القيس:

قِفَا بُنْكَ مِنْ ذِكْرِي حَيِّبٍ وَمَنْزِلٍ      يَسْقُطُ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوَمَلِ<sup>(3)</sup>

يكمن الالتفات العددي في قوله (قفا/ بنك) وذلك كما مبين أدناه:

قفا (للمثنى) ← بنك (للجمع)

إن الشاعر طلب من صاحبيه الوقوف لمشاركته البكاء عند تذكر الحبيبة التي فارقتهم ومنزلا خرجت منه<sup>(4)</sup>، فالتفت إلى صيغة الجمع في البكاء، وكأن الشاعر أراد بهذا الأسلوب المشاركة الوجدانية لدى المتلقي لفهم معاناة الشاعر وهمومه بسبب مفارقتها الحبيبة والديار.

(1) ومنه قول الحارث: (نكثنا/ حبه: 155).

(2) شرح المملكات السبع: 131.

(3) المصدر نفسه: 13.

(4) ينظر: شرح المملكات السبع: 131..

### 3- الالتفات النوعي (الضميري):

وهو أكثرها شيوعاً في الكلام، الذي يقع بين أنواع الضمائر، والضمائر تنقسم على ثلاثة أنواع هي (التكلم، والخطاب، والغيبة)، يمثل كل نوع منها في النص الشعري وظائف يستدل عليها تبعاً للعلاقات القائمة بينها<sup>(1)</sup>، لأن تلك الضمائر يمكن أن تخرج من نطاقها المحدود داخل الجملة النحوية التقليدية، لتدلّ على نماذج جمالية تتعلق بأحاسيس المبدع ومشاعره، لأن: الالتفات من الفنون ذات الأثر الفعّال في تنويع أنماط الكلام تلبية لبواعث نفسية شتى<sup>(2)</sup>.

واستخدمه شعراء المعلقات كأحد التقنيات الأسلوية التي تظهر قدرة الشاعر على التصرف والافتنان في وجوه الكلام<sup>(3)</sup> وكما نعلم بأن التنويع في استخدام الضمائر يعدّ كسراً للسياق اللغوي فيلفت انتباه المتلقي ويشوّقه، لأن السياق إذا ما استمر على وفق نسق بعينه سيكون سياقاً مُشبعاً<sup>(4)</sup>، لذلك فإن الانتقال بين تلك الأساليب يعدّ خروجاً على المألوف إلا أنه خروج يهدف إلى تحقيق إحياءات متعددة لافتة لانتباه القارئ<sup>(5)</sup>، واستخدم شعراء المعلقات أنواع الالتفات الآتية:

أ- الانتقال من الخطاب إلى الغيبة. ب- الانتقال من الغيبة إلى الخطاب.

ت- الانتقال من التكلم إلى الخطاب. ث- الانتقال من الخطاب إلى التكلم.

ج- الانتقال من الغيبة إلى التكلم. ح- الانتقال من التكلم إلى الغيبة.

أ- الانتقال من الخطاب إلى الغيبة

ورد الالتفات من (الخطاب إلى الغيبة) وصدرت عنه بواعث مختلفة منها: إقناع المخاطب، والتعظيم والعبّرة، والتحقيق، فمن ذلك قول امرئ القيس:

فَوَيْلُكَ حَبْلِي قَدْ طَرَفْتُ وَمُرْغَبِ فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي لَمَائِمٍ مُخَوِّلِ<sup>(6)</sup>

(1) ينظر: اللغة الشعرية: 185.

(2) فن الالتفات في مباحث البلاغيين: جليل رشيد فالح: 65.

(3) الكشف: 62 / 3.

(4) ينظر: أسلوية البناء الشعري، ارشد علي محمد: 102-103، وينظر: الأسلوية، د. فتح الله أحمد سليمان: 229.

(5) ينظر: البلاغة والأسلوية: 204-205، وينظر: الانزياح في انشودة المطر للسياق، سعدون عمن اسماعيل الحديشي، (رسالة ماجستير): 91.

(6) شرح المعلقات السبع: 18.

قام الشاعر بالعدول من الخطاب إلى الغيبة وذلك وفق المخطط الآتي:  
 فمثلك (الكاف) ضمير متصل ← للخطاب فإلهيتها (ها) ضمير متصل للغيبة  
 إن الشاعر استخدم الالتفات الضميري إذ عدل من الخطاب إلى الغيبة من أجل إقناع المرأة  
 التي يخاطبها لكي يلين له قلبها، فبين لها بأنه خدع الحبلى والمريض من قبلها مع اشتغالهما بأنفسهما  
 فكيف هي تتخلص منه.

#### ب- الانتقال من الغيبة إلى الخطاب

ورد مفهوم الالتفات من الغيبة إلى الخطاب في شعر المعلقات لمسوغات متعددة مثل:  
 التنبيه، التوبيخ، توجيه العتاب واللوم، السخرية، وبث الشكوى إلى المخاطب المقصود في النص، إذ  
 إن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور  
 على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعباً كثيرة لا تنحصر وإنما يؤتى بها على حسب  
 الموضوع الذي ترد فيه<sup>(1)</sup>، فمن ذلك قول الحارث:

إِذْ تُنَوِّنُهُمْ غُرُوراً فَسَاقَتْهُمُ إِلَيْكُمُ أَمْنِيَّةٌ أَثَرَاءُ  
 لَمْ يَغُرُّوْكُمْ غُرُوراً وَلَكِنْ رَفَعَ الْأَلُ شَخَصَهُمْ وَالضُّعَاءُ<sup>(2)</sup>

في البيت الأول إلتفت الشاعر في قوله (تَمَنُّونَهُمْ، فساقتهُم/إليكم) من الغيبة إلى الخطاب  
 كما مبيِّن أدناه:

فساقتهُم (هم) ضمير متصل للغيبة ← إليكم (كم) ضمير متصل للخطاب  
 نلاحظ أن الانتقال من الغيبة- التي هي حكاية حال وقعت- إلى الخطاب المباشر الذي  
 يستحضر المخاطب، إنما هو لغرض توجيه العتاب واللوم إلى المخاطب، لكونهم اغتروا بشوكتهم  
 وعدتهم فتمنَّوا قتال العدو، فساقتهُم إليهم أمنيتهُم التي كانت مع البطر<sup>(3)</sup>، ونلاحظ في البيت  
 الثاني بأن الشاعر يلتفت من الخطاب إلى الغيبة-بعكس الالتفات في البيت الأول- للغرض نفسه،

(1) المثل السابق: 2/ 183.

(2) شرح المعلقات السبع: 153.

(3) المصدر نفسه: 173.

كما إن هذا الأسلوب يجعل المتلقي أكثر استنارة وتنبهاً، مفعماً بالمشاركة الحيوية<sup>(1)</sup> لتقبل النص وفهمه<sup>(2)</sup>.

### ت- الانتقال من التكلم إلى الخطاب:

وقد ورد هذا النوع من الالتفات الضميري لأغراض وغايات متعددة هي: النصيح والإرشاد، الحث على فعل أمر ما، التنبيه، التخصيص، العتاب واللوم، فمنه قول طرفة:

رَأَيْتُ بَنِي غَبْرَاءَ لَا يُنْكِرُونِي      وَلَا أَهْلَ هَذَا الطَّرَافِ الْمَدُونِ  
أَلَا أَيُّهَا اللَّائِمِي أَحْضِرِ الْوَضَى      وَأَنْ أَشْهَدَ اللَّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدي<sup>(3)</sup>

استخدم الشاعر الالتفات في البيتين كما مبين أدناه:

رأيت (التاء) للمتكلم ← ألا أيها اللائمي (وجه للمخاطب)

إن الشاعر اختار هذا الأسلوب لغرض إلقاء العتاب واللوم على المخاطب، في البيت الأول قال (رأيت) أراد أنه حتى لو أن أهله وأقاربه هجروه وابتعد عنهم، فإن الناس الذين أحسن إليهم الشاعر سواء من الفقراء الذين لصقوا بالأرض من شدة الفقر فلا ينكرون إحسانه، أو من الأغنياء فلا ينكرون استعطابهم صحبتهم ومناذمتهم<sup>(4)</sup>، إذ إن هم لا يتخلون عنه، وبعد ذلك يتقل فوجه الخطاب إلى الذي يلومه بقوله (ألا أيُّها اللائمي) مستنكراً له - باستخدام أسلوب الاستفهام الذي يفيد الجحود - إنه إذا ما ترك الحرب وشغل بملذات الحياة فهل سيصرف عنه الموت ف يكون خالداً؟

(1) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هاجن، ترجمة: إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم: 147/2.

(2) ومنه قول عنترة: (حلت، أصبحت للغاية/ طلاك، ابنة غرم، للمخاطبة: 131)، إن ذكر الحبيبة في صدر البيت بأسلوب الغائب، يوحي بعد الحبيبة عن الشاعر لكونها نزلت بأرض الأعداء، ولكن التفات الشاعر في سجع البيت إلى المخاطب يدل على قرب منزلتها في قلب الشاعر، فهي مهما ابتعدت تكون حاضرة في قلبه.

(3) شرح المعلقات السبع: 59.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 59.

### ث- الانتقال من الخطاب إلى التكلم:

وفي هذا النوع من الالتفات ينتقل الشاعر من أسلوب الخطاب إلى التكلم، وفقا لما تتطلبه الأفكار التي يطرحها الشاعر في النص الشعري فمن تلك الأفكار: التخصيص، ومنه قول لبيد:

فَأَقْنَعْ بِمَا قَسَمَ الْمَلِكُ فَإِنَّمَا قَسَمَ الْخَلَائِقُ بَيْنَنَا عِلَامُهَا<sup>(1)</sup>

إن الالتفات يكمن في قوله:

فاقنع (للمخاطب) ← بيننا (لجماعة المتكلمين)

عدل الشاعر من أسلوب الخطاب المفرد الذي يقصد به الخصم- وفي هذا الأسلوب تحقير وتصغير من شأن المخاطب- إلى جماعة المتكلمين - وفيه تعظيم لشأنهم-، وذلك لكي يوحي للمتلقي ما أُراده من فخر بقومه من خلال تخصيصهم وتمييزهم بالكمال والرفعة بين الخلائق، في حين أن العدو نصيبه النقص والوضاعة، لذا يتوجب عليهم القناعة بما قسم الملك لهم ما يستحقون.

### ج- الانتقال من الغيبة إلى المتكلم

وتأتي هذه الطريقة لغايات وأغراض يحددها المعنى في السياق الشعري فمنها: الكرم والشجاعة والفخر والتعظيم، فمنه قول عمرو بن كلثوم:

وَعَتَابًا وَكُلُّوْمًا جَمِيعًا بِهِمْ نَلْنَا ثَرَاتَ الْأَكْزَمِيَّةِ<sup>(2)</sup>

\*\*\*

فَعَبَأُوا مَسْؤَلَةً فِيمَنْ يَلِيهِمْ وَصُلْنَا مَسْؤَلَةً فِيمَنْ يَلِينَا<sup>(3)</sup>

فالشاعر انتقل- في البيتين- من الغيبة إلى المتكلم وذلك كما موضح أدناه:

(1) شرح المعلقات السبع: 109.

(2) المصدر نفسه: 122.

(3) المصدر نفسه: 123.

### في البيت الأول:

بهم (هم) ضمير متصل للغائبين ← نلنا (نا) ضمير متصل للمتكلمين  
وفي البيت الثاني:

(فصلوا/ يليهم) لجماعة الغائبين ← (فصلنا/ يلينا) لجماعة المتكلمين

إذن استخدم الشاعر هذا الأسلوب مفتخرا بأجداد قبيلته، إذ إنهم ورثوا مجد عتّاب وكلثوم وبهم بلغوا ميراث الأكارم<sup>(1)</sup>، وأن انتقاله في البيت الثاني من الغيبة إلى التكلم جاء أيضا ليبيان شجاعتهم وحسن بلائهم في القتال إذ إنهم حملوا على من يليهم من الأعداء كالأبطال وكانت النتيجة الانتصار واغتنام الأموال والسبايا.

ح- الانتقال من التكلم إلى الغيبة: فمن ذلك قول زهير:

سَمِعْتُ تُكَالِفَ الْحَيَاةَ وَمَنْ يَعِشُ ثَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَا لَكُ بِسَامٍ<sup>(2)</sup>

سمعت (المتكلم) ← ومن يعيش (الغائب)

إن الشاعر في صدر البيت يتكلم عن نفسه قائلا سمعت تكاليف الحياة ثم يعدل إلى الغيبة بقوله ومن يعيش، بين الشاعر في صدر البيت بأنه عمر طويلا فرأى من الأحداث ما جعله يسأم فالتفت إلى الغيبة في الشطر الثاني تشويقا لدفع هذا السأم عن نفسه وعن المتلقي، وهذا الأسلوب يؤدي إلى تشويق المتلقي لسماع الكلام واستدراار إصفائه إليه بحسن الإيقاظ<sup>(3)</sup>.

### 3- الاعتراض

وهو نوع من أنواع الإنزياح التركيبي من خلال إقحام الترتيب لعناصر الجملة أي بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل، كما يكون بزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي تماما عن التركيب بقطع هذا التسلسل<sup>(4)</sup>، وإن خلخلة تسلسل الترتيب في

(1) ينظر: شرح المعلقات السبع: 122.

(2) المصدر نفسه: 82.

(3) الكشف: 62/3. ومنه قول الحارث: (جزعنا المتكلمين/ ولأول الغائبين: 155).

(4) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 290.

الجميل والمحرافه، يدل على رؤية الشاعر المضطربة<sup>(1)</sup>، والاعتراض نتيجة التفاعل المستمر للعملية الذهنية (البنية العميقة)، داخل ذات المبدع<sup>(2)</sup>، وفالذته تقوية الكلام وتحسينه ودفع الرتبة عنه وشنحن العبارة باليقظة والإثارة، ويقع الاعتراض في مواضع منها<sup>(3)</sup>:

أ- بين الفعل ومفعوله. ب- بين المبتدأ والخبر. ت- بين الشرط وجوابه. ث- بين جملتين مستقلتين.

أ- بين الفعل ومفعوله: فمن ذلك قول امرئ القيس:

خَرَجْتُ بِهَا أَنْشِي تَجَرُّ وَرَاءَنَا - عَلَى أَثَرِنَا - ذَيْلَ مِرْمٍ مُرَحِّلٍ<sup>(4)</sup>

يمكن الاعتراض بوقوع شبه جملة (على أثرنا) بين الفعل والمفعول به، وجاء به الشاعر كيرر حالة الجر بغية تشويه أثرهما وانتزاعه من نفس القارئ، وهي في الحقيقة حالة الاندثار والقهر والاستلاب التي تسيطر على نفس الشاعر<sup>(5)</sup> وتضغط عليها<sup>(6)</sup>.

ب- بين المبتدأ والخبر: يقول عنتره بن شداد:

لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمَحَاوِرُ اشْتَكَى وَلَكَانَ - لَوْ عَلِمَ الْكَلَامُ - مُكَلِّمِي<sup>(7)</sup>

ف(لو) الثانية ومدخولها كلام معترض وقع بين اسم كان وخبره:

ت- بين الشرط وجوابه: يقول زهير بن أبي سلمى:

مَسْنُتُ كَالَيْفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَا لَكَ يَسَامُ<sup>(8)</sup>

(1) ينظر: القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي: 38.

(2) الأسلوب والأسلوبية: 80.

(3) ينظر: الجملة العربية - تأليفها وأقسامها - 189.

(4) شرح المعلقات السبع: 153-154.

(5) البناء الفني لشعر امرئ القيس: عبدالحق حمادي ياسين: 130.

(6) ومن ذلك قول عنتره: (شرح المعلقات السبع: 131).

(7) ولقد نزلت فلا تفكني غيري وفي مبتدأ المحبة المكرم

(8) شرح المعلقات السبع: 143.

(9) المصدر نفسه: 82.



يُمكن الاعتراض في جملة - لا أبالك- ولو سقط لم يخل بالإفادة، إذ إن الجملة المعارضة قد  
 باعد بين الشرط وجوابه، وهو من نوع الاعتراض غير الجائز<sup>(1)</sup>، إذ يرى ابن الأثير أنه لا فائدة من  
 زيادته<sup>(2)</sup>، إذن هذه الزيادة هي الخروج عن المألوف، فتعدّ انزياحا في مستوى التركيب ومن جهة  
 أخرى فإن هذه الجملة لها دورها في إكمال وحدتي الإيقاع في (فعل-مفاعلن)<sup>(3)</sup>.

ث- بين جملتين مستقلتين: فمنه قول الخارث:

ثُمَّ حُجِرَ أَهْلِي ابْنِ أُمِّ قَطَامٍ      وَلَهُ قَارِصِيَّةٌ خَفِرَاءُ<sup>(4)</sup>

قام الشاعر بالإتيان بالجملة الاعتراضية (أهلي ابن قطام) لغرض البيان وعدم الالتباس بمن  
 يقصدونه بالاسم (حجر).

#### 4- التجريد

التجريد في اللغة: جرد الشيء بجرده جردا، وجرده قشره، وجرده الجلد بجرده جردا نزع عنه  
 الشعر، وجرده السيف من غمده: سله، والتجريد التعرية من الثياب<sup>(5)</sup> إذن التجريد هو إزالة الشيء  
 من غيره في الاتصال<sup>(6)</sup>.

وكان أبو علي الفارسي وابن جني من أوائل من تعرض لهذه الظاهرة، فقال ابن جني أعلم  
 أن هذا الفصل من فصول العربية طريف ورأيت أبا علي -رحمه الله- به غريبا معنيا...ومعناه أن  
 العرب قد تعتقد أن في الشيء من نفسه معنى آخر كأنه حقيقته ومحصوله، وقد يجري ذلك إلى

(1) ينظر: الطراز المضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: 168/2، وفن الاعتراض في البلاغة العربية دراسة  
 تطبيقية تحليلية (بحث): 89.

(2) ينظر: المثل السائر: 3/ 53.

(3) ومنه قول طرفة: شرح المعلقات السبع: 59، 63.

وَلَوْلَا ثَلَاثُ شُئْنَ مِنْ لَدُنْكَ الْفَتَى  
 وَقَرِئْتَ بِالْقُرْبَى - وَجَدْتُكَ - إِلَهِي

وَجَدْتُكَ - لَمْ أَحْقِلْ مَعِيَ قَامَ عَزْدِي  
 مَعِيَ يَكْ أَمْرٌ لِلنَّكْبَةِ أَشْهَرُ

(4) شرح المعلقات السبع: 154.

(5) اللسان: مادة (ج ر د).

(6) الطراز: 72-73.

الفاظها لما عقدت عليه معانيها. وذلك مثل قولهم: لئن لقيت زيدا لتلقين منه الأسد، ولئن سألتك لتسألن منه البحر... وعلى هذا يخاطب الإنسان منهم نفسه، حتى كأنها تقابله أو تخاطبه<sup>(1)</sup>.  
وقسمه ابن الأثير على قسمين<sup>(2)</sup>:

الأول/ التجريد المحض: وهو أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك، أي أن الخطاب موجه لغير الشاعر لكنه يريد به نفسه، إذ تنشطر ذات الشاعر إلى شطرين، شطر مخاطب وشرط مخاطب، فيقيم الشاعر حوارا داخليا لكنه حوار قاس، وإن هذا الأسلوب يغدو شكل من أشكال مواجهة الذات وحوارها ولومها<sup>(3)</sup>.

الثاني/ التجريد غير المحض: فإنه خطاب لنفسك لا لغيرك. وهو شكل من أشكال الحوار إذ لا يكون فيه الحضور للضمائر، وإنما يكون للنفس الذي تشكل مصدرا لإحساس الإنسان وهو اجسه وانفعالاته، فالشاعر يخاطب مكن الشعور والإحساس<sup>(4)</sup>.

والتجريد شكل من أشكال الحوار الذي يريد الشاعر من خلاله أن يبرز مشاعره، وله خصوصيته من إذ إنه شكل بلاغي مرتبط بهدف ما، وذلك من خلال السياق الذي ورد فيه<sup>(5)</sup>.  
وقد وردت هذه الظاهرة بكثرة في شعر المعلقات فمن ذلك:

#### 1- التجريد بأسلوب الأمر:

فالأمر هو أحد أنواع الإنشاء الطلبي تتمثل في طلب [حصول] الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام<sup>(6)</sup> وصيغته هي: فعل الأمر، والمضارع المقترب بلام الأمر والمصدر النائب عن فعل الأمر<sup>(7)</sup>، إن بنية الأمر تحتوي على ثنائية الداخل والخارج، إذ تسير حركة الدلالة في بنية الأمر من البعد الداخلي الذي يحتوي على جانبي المتكلم والصياغة في مستواها السطحي، إلى البعد الخارجي الذي يحتوي على جانبي المتلقي والصياغة في مستواها العميق:

(1) الخصائص: 2/ 473-474.

(2) ينظر: المثل السائر: 2/ 159-163، الطراز: 3/ 73-74، التلخيص في علوم البلاغة: 268، نهاية الإرب في فنون الأدب: 7/ 156، الفوائد: 230/ 233، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 2/ 40-47.

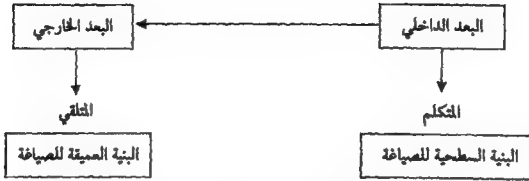
(3) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي: 91.

(4) المصدر نفسه: 105.

(5) المصدر نفسه: 89.

(6) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب: 313.

(7) ينظر: جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي، محمد عبدالمطلب: 196.



وان بنية الأمر بنية توليدية تستعمل في غير طلب الفعل وتكشف بوضوح بحسب السياق التي ترد فيه. فمن أمثلة التجريد قول لبيد:

فَأَقْطَعُ لُبَّائَةً مِّنْ تَمَرُوزٍ وَصَلَّةُ      وَلَشَرُّ وَاصِلٍ خُلَّةٍ مَرَامُهَا  
وَأَحِبُّ الْمَجَازِلَ بِالْجَزِيلِ وَصَرْمُهُ      بَاقٍ إِذَا ظَلَمْتُ وَزَّاعٍ قَوَامُهَا  
يَطْلُبُ سِحْرَ أَسْفَارٍ تُرَكَّنُ بِقِيَّةِ      مِنْهَا فَسَأَحْتَقِ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا<sup>(1)</sup>

تكمن ظاهرة التجريد في (فاقطع / وأحب) مخاطبا به نفسه، وهذا الأسلوب باستخدام فعل الأمر أكثر انفعالية وتأثيرا من قوله: (إنني أقطع / إنني أحب)، وكأن نفسه لم يطاوعه على القطع والانفصال فأراد من الذات الآخر أن يقوم بذلك:

المستوى السطحي: (فاقطع، أحب) ← (حديث الغير)

المستوى العميق: (أقطع، أحب) ← (حديث المتكلم)

أي أن الشاعر قد جرّد من نفسه شخصا آخر منفصلا عنه ومماثلا له في الإدراك، والإحساس، طالبا منه أن يقوم بالانفصال من الحبيبة.

ويعد هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر يبدأ بإثبات وجوده إذ بعد أن تجاوز الطلل وانفصال حبيبته (نوار) فعاد الشاعر إلى ذاته لذلك يبدأ باستخدام ضمير المخاطب (أنا) بدلا من (أنت) إذ يقول:

(1) شرح المعلقات السبع: 95.

أَوَلَمْ تَكُنْ تُذَرِّي نَوَازِيَّ إِنِّي  
تَرَاكَ أَكْرَمْتَهُ إِذَا لَمْ أَرْغَبْهَا  
وَصُأَلْ عَقْدَ حَيَاتِي جَدَامَتَهَا  
أَوْ يَحْتَلِقُ بِنَفْسِ الثُّقُوسِ حَامَتَهَا  
طَلَقَ لَكَيْلٍ لَهْوَكَ وَزَدَامَتَهَا<sup>(1)</sup>

نلاحظ أن ذات الشاعر بدأت تشعر بوجودها وتسيطر على جرحها وهمومها، لذلك نرى طفيان ضمير المتكلم (الأنا) المتضخمة والمتمثلة من خلال صيغ المبالغة (وصال، تراك، جذام)<sup>(2)</sup>. إذن التجريد صورة فنية من الحوار الداخلي وهو الصق بذات الفنان، وأدل على التصاقه الفني والنفسي بأدائه الفني<sup>(3)</sup>، إذ أنه بمثابة مرآة للواقع الداخلي الذي يعيشه الشاعر وانعكاس لأحاسيس ومشاعره المكتوبة التي تبحث عن مخرج والتي وإن تردت في البوح عنها بالتصريح المباشر إلا أنه لا ينجل من التعبير عنها من خلال التجريد بما ينطوي عليه من تصريح غير مباشر فهو يحmie من الموازنة أو اللوم، ويحبته الوقوع في أمور يعد التصريح المباشر بها أمرا عسيرا<sup>(4)</sup>.

## 2- التجريد بأسلوب الشرط:

إن أسلوب الشرط من الأساليب الإنشائية التي تسهم في تشكيل النص وإنتاج الدلالة، وذلك وفقا لطبيعة السياق وما يتضمنه من تراكيب، إذ أن طبيعة السياق قد تجعل من التراكيب ذات طبيعة شرطية ترتبط فيها الجملتان في حركة رأسية، كما في الأمر والنهي والاستفهام والتمني والدعاء<sup>(5)</sup>، ومن البنى الشرطية التي تمثل من خلالها أسلوب التجريد، فمنه قول امرئ القيس:

أَعَزُّكَ مِنِّي أَنْ حَبَّكَ قَاتِلِي  
وَأَكْرَمُهُمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلُ<sup>(6)</sup>

المستوى السطحي: (مهما تأمرني القلب يفعل) ← (حديث الغير)

(1) شرح المملقات السبع: 103-104.

(2) ومنه قول امرئ القيس: (كفا نبك المستوى العميق: أقف أبكي: 13).

(3) ينظر: بلاغة التجريد: 133.

(4) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: درجاء عيد: 230-231.

(5) جدلية الأفراد والتراكيب في النقد العربي: 178.

(6) شرح المملقات السبع: 20.

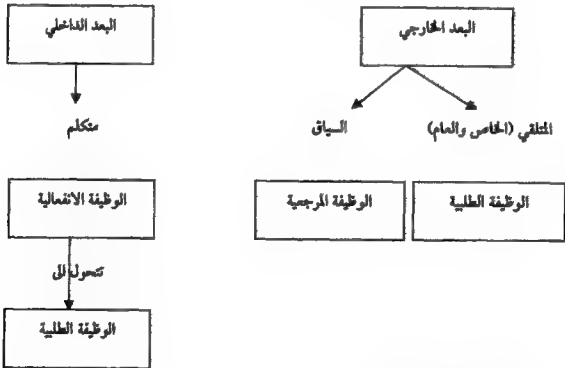
المستوى العميق: (مهما تأمرني أفعل) ← (حديث المتكلم)

فالقلب هنا رمز للشاعر الذي تعبت به المحبوبة، وتقلبه من العبت إلى الجدة ومن اللهو إلى الفاجعة، إذ إنَّ الشاعر لم يخاطب نفسه مباشرة، بل استخدم كلمة (القلب) للدلالة على ذاته مستخدماً فيها أسلوب التجريد عن طريق أسلوب الاستفهام.

### 3- التجريد بأسلوب الاستفهام:

إن بنية الاستفهام في جوهرها بنية توليدية، تهدف إلى كسر إसार الدور المحدد الذي تؤديه صيغته، لتكوّن دلالات جديدة تكتسب هويتها من خلال تفاعل عناصر السياق أو التركيب الواردة فيه، والاستفهام كإس حالة طارئة على التركيب، بل هو داخل في نسيجه متفاعل معه، وليست دلالات جملة الاستفهام مقتصرة على نوع أداة الاستفهام، أو على نوع عناصره، وطريقة ترتيبها، أو على رؤية الشاعر، وإنما هي مرتبطة بذلك كله ومتولدة عنه<sup>(1)</sup>.

إذن إن للاستفهام دوراً بارزاً في تشكيل بنية الجملة التي يدخل عليها، ويتفاعل معها، وذلك من خلال بعدين أحدهما خارجي وآخر داخلي.



(1) أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، د. حسني عبدالجليل يوسف: 2.

فالبعد الخارجي يحتوي على طرفين هما: المتلقي (الخاص والعام)، والسياق، لذلك فانه يبرز وظيفتين: هما الوظيفة الطلبية والوظيفة المرجعية، في حين أن البعد الداخلي يشير إلى المتكلم أي الوظيفة الانفعالية، وهي ليست ثابتة، فكثيرا ما تتحول إلى الوظيفة الطلبية، ليصبح المتلقي له الحضور المهيمن على الصياغة، وتدعم الوظيفة الشعرية تلك الوظائف السابقة، لأن التركيز على الرسالة (الصياغة) هدف أولى في الإنتاج الدلالي لبنية الإنشاء عموماً<sup>(1)</sup>.

والاستفهام مرتبط بعواطف الشاعر وما يرمي اليه من معان، فالاستفهام غالباً ما يتصل بموقف ينزع صاحبه إلى تحقيق كشف أو يتصور أنه يتوصل من خلاله إلى كشف يشرك المتلقي فيه وينزع منه إقراره ضمناً، ولهذا لا يطلب منه جواباً، وكأنه بالاستفهام قد طلب وصادر على المطلوب في آن واحد، والاستفهام مثلما يكشف عن موقف، يكشف أيضاً عن نزوع الإنسان نحو التعرف على نفسه وعالمه، وإلى الخروج من ضباب الحيرة لنور الحقيقة، أو يكشف عن نزوع رؤية أوضح لنفسه وعالمه ولمجتمعه، وتيسيد لحيرته إزاء قضايا الوجود والمجتمع<sup>(2)</sup>، وتنوع التجريد بالأسلوب الاستفهامي على النحو الآتي:

#### 1- الاستفهام ب(هل) عن مضمون الجملة الفعلية: فمن ذلك قول زهير:

تَبْصُرُ خَلِيلِي هَلْ تُرَى مِنْ ظُلَمَائِنِ      تَحْمَلُنَ بِالْأَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْئِمِ<sup>(3)</sup>

المستوى السطحي: (ترى) ← (خطاب الغير)

المستوى العميق: (لا أرى) ← (حديث المتكلم)

فالشاعر جرّد من نفسه شخصاً آخر يطلب منه أن ينظر ويتبين الظعائن إذ إنّ هذا التجريد تفيض بمشاعر شوق وحنين تجاه تلك الظعائن لكونها حاملة معها المحبوبة<sup>(4)</sup>.

(1) نحوالات البنية في البلاغة العربية، د.أسامة البحيري: 103.

(2) أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي: 103.

(3) شرح المعلقات السبع: 73.

(4) ومنه قول عنتره: (هل غادر: خطاب الغير/هل عرفت: حديث المتكلم: 130)

ب- الاستفهام ب(أين) عن مضمون الجملة الاسمية: فمن ذلك قول لبيد:

مُرَّةٌ حَلَّتْ بِفَيْدٍ وَجَاوَزَتْ أَهْلَ الْحِجَازِ فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا<sup>(1)</sup>

المستوى السطحي: (فأين منك مرامها) ← (خطاب الغير)

المستوى العميق: (فأين مني مرامها) ← (حديث المتكلم)

فقوله (فأين منك مرامها) فيه جرد الشاعر من نفسه شخصا يخاطبه، لكي يسيّر تعثر وصوله للحبيبة (نوار) لكونها تتردد بين موضعي حجاز وفيد، وبينهما وبين بلاد الشاعر مسافة طويلة، فبذلك لا يتيسر للشاعر طلبها والوصول إليها<sup>(2)</sup>.

## 5- أسلوب الحوار (Dialogue):

فالحوار عرض [درامي الطبع] للتبادل الشفاهي، يتضمن شخصيتين أو أكثر<sup>(3)</sup>، وأثناء تخط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي<sup>(4)</sup>، وتظهر أهمية الحوار بأنواعه المختلفة في الشعر العربي القديم لتتفي عنهاديته المطلقة، ذلك لأن أنسب الأساليب التي تلائم التعبير عن الأفكار فيالقصيدة هو الأسلوب الحوار<sup>(5)</sup>، والحوار في الشعر يختلف بطبيعته عن الحوار في المسرح أو القصة غير أنه لا يتعد عنهما من حيث إضافة الوظيفة الناتجة عن الحوار، فهو في الشعر إن كان جاء مختزلا ومكتفا، إلا أنه يحمل في طياته من الدلالات والجماليات التي لا تكون في قالب آخر<sup>(6)</sup> مسهما في بنائية النص من حيث الترابط بين أجزائه ومقاطعته، وفيما يلي نماذج من أنواع الحوار الواردة في شعر المعلقات:

(1) ينظر: شرح المعلقات السبع: 94.

(2) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام: 45.

(4) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 78.

(5) الحوار في الشعر العربي القديم -شعر امرئ القيس نموذجاً، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج(14)، ع(3)، نيسان 2007: 66

(6) الحوار في شعر المهذلين-دراسة وصفية تحليلية، صالح احمد محمد السهيمي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 2009: 22.

## 1- الحوار مع الآخر / الصاحب

### أ- الصاحب الوهمي:

وفيه يجاور الشاعر صاحبه الذي لا وجود له إلّا في خياله<sup>(1)</sup>، وهو من باب التجريد ليتخيّل الشاعر من نفسه شخصا آخر فيحاوره فيما يشبه الانشطار الذاتي، وأن هذا الأسلوب يتركز في أعماق النفس الإنسانية، إذ تنشطر نفس الشاعر إلى شطرين، شطر مخاطب وشرط مخاطب<sup>(2)</sup>، فيقيم الشاعر حوارا داخليا، فمن ذلك قول امرئ القيس:

قَفَا بُنْكَ مِنْ ذِكْرِي حَيْسِبٍ وَمَنْزِلٍ  
بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ قَحْوَمِلٍ<sup>(3)</sup>

إذ جرد الشاعر من نفسه صاحبا أو أكثر لا وجود لهم في الحقيقة إلّا فيمخيلته، موجّهها حوارها إليهما، أملا منهما المشاركة الوجدانية لما نزل به من الهموم والآلام التي حلّت به من خلال هجرة الحبيبة وخراب الديار<sup>(4)</sup>.

### ب- الصاحب الحقيقي:

وفيه يخاطب الشاعر أصحابا حقيقيين، لهم وجودهم المادي والمعنوي، في الواقع، بيد أننا لا نسمع منهم جوابا<sup>(5)</sup>.

فمن ذلك قول طرفة:

عَلَى مِثْلِهَا أَمْسِي إِذَا قَالَ صَاحِبِي  
أَلَا لَيْسَتْ أُنْدِيكَ مِنْهَا وَأَقْدِي<sup>(6)</sup>

إذ دار الحوار مع صاحب حقيقي للشاعر، فجاء بصفات مثل الغداء والتي تدلّ على الصداقة الحقيقية.

(1) الحوار في الشعر العربي القديم - شعر امرئ القيس أمّودجا: 66.

(2) الحوار في شعر المهذّبين - دراسة وصفية تحليلية: 197.

(3) شرح المعلقات السبع: 13.

(4) ومنه قول زهير: (بَصْرٌ خَلِيلِي - فَرَسٌ فِي خَيْلَتِهِ خَلِيلَيْنِ، لَكِي يَطْلُبُ مِنْهَا بَصْرٌ نَسَاءً فِي هَوَاجٍ عَلَى لَيْلٍ: 73).

(5) الحوار في الشعر العربي القديم - شعر امرئ القيس أمّودجا: 68.

(6) شرح المعلقات السبع: 56.



## 2- الحوار مع الآخر / الحبيبة

ويسمى بالحوار الخارجي وهو أسلوب يقوم أساساً على ظهور أصوات [صوتين على أقل تقدير] لأشخاص مختلفين<sup>(1)</sup> يتناول موضوعات شتى للوصول إلى هدف معين، وهو الأبرز حضوراً في الشعر العربي القديم والأقرب أنواعه من الشعر، وفيه تتفاعل الحبيبة مع الشاعر فيتبادلان الحوار بينهما<sup>(2)</sup>، ومن أساليبه القولية: أسلوب قال، قلت، سأل، سألت، أجاب، أجبت أو ما يدل على ذلك<sup>(3)</sup>، فمن ذلك قول امرئ القيس:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْحِذْنَ عَدَوْتُ عَيْزِي      فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِلَيْكَ مُرْجَلِي  
تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَيْطُ بِنَا مَعَا      عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا أَمْرَأَ الْقَيْسِ فَأَنْزِلِ  
فَقُلْتُ لَهَا مِيرِي وَأَرْجِي زِمَامِي      وَلَا تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَّاكِ الْمَعْلَلِ<sup>(4)</sup>

نلاحظ في معلقة امرئ القيس استخدام أسلوب الحوار كأسلوب فني جديد، وكإثراء عن المألوف الشائع، إذ أصبح بذلك قدوة للشعراء بعده في ذلك، فالشاعر من خلال تلك المحاورة ينقل للمتلقي مغامراته الغزلية مع حبيبته (عيزة) التي باشرت الحوار أولاً من خلال كلمتي (فقالت، تقول)، وفي المقابل يشارك الشاعر حبيبته في الحوار في صيغة (فقلت) فيستمر الحوار والتحدث إلى أن يصل إلى الذروة<sup>(5)</sup>، ومن محاوراته لفاطمة قوله:

أَفَاطِمُ مَهْلًا بَعْضُ هَذَا التَّدْلِيلِ      وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَزْمَعْتُ صَرْمِي فَأَجْزَلِي  
أَغْرُكُ مُنْصِي أَنْ حَبْلُكَ قَاتِلِي      وَأَلْكَ مَهْمَا نَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ  
وَإِنْ كُنْتُ قَدْ سَاءَتْكَ مِنِّي خَلِيقَةٌ      فَسَلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تُسَلِّلِ<sup>(6)</sup>

(1) الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل: 298.

(2) الحوار في الشعر العربي القديم - شعر امرئ القيس ألفودجا: 61.

(3) دينامية النص: 116.

(4) شرح المملقات السبع: 17-18.

(5) ينظر: الحوار في الشعر العربي القديم - شعر امرئ القيس ألفودجا: 71-72.

(6) شرح المملقات السبع: 19.

وقوله:

فَجِئْتُ وَقَدْ كُفِّتْ لِتُؤْمِ بِبَابِهَا      لَذَى السَّرِّ لَنَا لُبْسَةُ الْمُتَقَصِّلِ  
فَقَالَتْ: يَمِئْتُ اللَّهَ مَا لَكَ حِيلَةً      وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الْغَوَايَةَ تَنْجَلِي  
خَرَجْتُ بِهَا أَنْشِي تَجْرُ وَرَاءَنَا      عَلَى الْوَيْلِ ذَيْلٍ مِرْطٍ مَرَحَلٍ<sup>(1)</sup>

حاول الشاعر من خلال تلك المحاورة أن يستعطف إليه قلب الحبيبة حتى استطاع أن يخضعها لما يريد.

وبعد قراءة الأبيات السابقة نستطيع أن نقرر بأن امرأ القيس هو أول من ابتكر الحوار في الشعر العربي<sup>(2)</sup>، إذ قام الشاعر من خلال هذا الإنزياح التركيبي بكسر النمط السائد من العمود الشعري التقليدي، معبراً عن طريقه عما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه حبيبته، ومن خلال هذا الحوار بين الممتلقي قصته معها.

### 3- الحوار مع الطبيعة:

إن لمظاهر الطبيعة-الصامتة والمتحركة- مكانة في نفس الشاعر الجاهلي، ومن أبرز تلك المظاهر الصامتة هي: الطلل، الرسم، الدمن... لكون تلك الأماكن رمزا للعالم المفقود<sup>(3)</sup>، ونلاحظ بأن شعراء المملقات قد حاوروا من الطبيعة كل من:

- أ- الطلل (المكان) ← (الطبيعة الصامتة)
- ب- الليل (الزمان)
- ت- الحيوانات (الحيل، الناقة، الدب) ← (الطبيعة المتحركة)

(1) شرح المملقات السبع: 22-23.

(2) ينظر: الحوار في القصيدة الجاهلية، نوري القيسي، مجلة آفاق عربية، العدد: 5، 1976: ص 52.

(3) التهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: 207.

## 1- الطلل (الرعب):

نرى بأن شعراء المعلقة قد تصدّوا للطلل فجعلوه مطلعاً لمعلقاتهم، وأمعنوا في التدقيق به، متناسخين، معبرين عنه من خلال المعاني المتداولة، متجاوزين في الغالب عن تجربتهم الخاصة. لهذا نرى ملامح الإنسان الموطوء بالأسى والحزن، تتقلص وتتضاءل في شعرهم. ويخيل إلينا أن الطلل لم يكن في نفوسهم بقدر ما كان في ذاكرتهم، وما يشتمل عليه من معانٍ تقليدية ملفوظة، لقد كرسوه كمادة لامتتهال القصيدة، حتى شخص في تسع من المعلقة مما يرجح أن شعراء المعلقة اقتفوا به آثاراً مبهمة لشعراء سابقين تعفّت أسماءهم فضلاً عن أشعارهم<sup>(1)</sup>، فمن ذلك قول عنتره:

يَا دَارَ عَيْلَةٍ بِالْجَوَاءِ تَكْلُوسِي وَجِئِي صَبَاحاً دَارَ عَيْلَةٍ وَأَسْلَمِي<sup>(2)</sup>

إذ تحوّل وصف الطلل إلى وصف خارجي، لا يعبر عن الوجدان بما فيه من مضاعفات شعورية.

## ب- الزمان (الليل):

يقول امرئ القيس:

فَقُلْتُ لَهُ لِمَا كُمُطًى بِجُوزِهِ  
أَلَا آتِيَا اللَّيْلَ الطَّوِيلَ أَلَا انْجَلِي  
فِيَاكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجْمَ مِ  
وَأُرْدَفَ أَحْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّ كَلٍ  
بَصِيحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلٍ  
بِأَمْرَاسٍ كَتَانٍ إِلَى صُمٍّ جَنْدَلٍ<sup>(3)</sup>



وَقَدْ اغْتَدِي وَالطَّيْرِ وَكُنَّاتِهَا  
بِمَنْجَرٍ قَيْدِ الْأَوْبَدِ هَيْكَلٍ<sup>(4)</sup>

(1) فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا الحايوي: 22.21.

(2) شرح المعلقة السبع: 130.

(3) المصدر نفسه: 29-30.

(4) المصدر نفسه: 32.

إن الشاعر يحاور الليل وكأنه كائن حيّ يسمع كلامه، فيقول لها: ألا أيها الليل الطويل، -  
وقصد بالليل الطويل همومه وحزنه- فيدعوها بالمضي والانجلاء، ولكن الهموم قد تستمر- كما يرى  
الشاعر- حتى بعد زوال الليل، فقال (وما الإصباح منك بأمثل)، إذ إن الشاعر يعمل بالهموم ليلا  
ونهارا.

ث- الحيوانات:

أولا: محاوراة اللب: فمنه قول امرئ القيس:

فَقُلْتُ لَهُ مَا عَسَى: إِنْ ضَانَا قَلِيلُ الْغَنَى إِنْ كُنْتُ لِمَا كُمُولٍ<sup>(1)</sup>

نرى بأن امرئ القيس يحاور بعضا لحيوانات التي ألفها من خلال رحلاته، فمن ذلك  
محاورته للذب.

ثانيا: محاوراة الخيل: فمن ذلك قول حنترة:

مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثَغْرَةٍ تَجْرُو وَكَبَائِدِهِ حَتَّى تُسْرِبَلَ بِالْدَمِ  
فَأَزَوَّرَ بَيْنَ وَفْعِ الْقَتْلِ يَلْبَانِيهِ وَشَكَا إِلَيَّ يَغْتَبِرُ وَكَحْنُخِمْ  
لَوْ كَانَ يُدْرِي مَا الْمَحَاوِرَةُ أَشْتَكِي وَلَكِنْ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مَكْلَمِي<sup>(2)</sup>

فالشاعر في ساعة المعركة يحن حوار فرسه الذي تسربل بالدم، فأخذ يشتكي ويتألم بدمعه  
وتحممه.

## 6- السرد القصصي

ومن خلال الاسم، يتفرغ إلى قسمين، هما: القصة (بمعنى المتن الحكائي) والسرد (بمعنى  
المتن الحكائي)، فالأول يتعلق بالأحداث والشخصيات إذ إنه خطاب يقدم حدثا أو أكثر<sup>(3)</sup>، وأما

(1) شرح المعلقات السبع: 31.

(2) المصدر نفسه: 142-143.

(3) قاموس السرديات: 122.

الثاني فيتمثل بتنظيم تلك الأحداث في نسق خاص، بكيفية خاصة، من خلال سارد يتوجه إلى مسرود منه، والسرد القصصي يتكون من متن حكاوي ومبنى حكاوي في آن واحد وهو نقل الحادثة من صورتها الذهنية إلى صورة لغوية سواء أكانت شعرا أم نثرا<sup>(1)</sup>.

وإن السرد موجود في الشعر، كما هو في النثر مع طبيعة الاختلافات الجوهرية بين الجنسين ولاسيما أن الدارس يعرف أن مقومات السرد في القصة الشعرية يختلف باختلاف الجنس الأدبي عن مقومات القصة أو الرواية النثرية، إذن هناك اتجاهات نقدية حديثا تناول دراسة السرد الروائي والقصصي وفق منهجية خاصة لا يمكن أن تطبق بمخازنها على القص الشعرية.

ينبثق السرد القصصي في عن طريق رسم مشاهد توظف في التركيب التشبيهي اللغوي، أي أن كل الأحداث والأشخاص يربطون في النتيجة بموصوف أو بأمر تعقد المشابهة بينه وبين ما كان في القصة أو في تفصيلات المشهد<sup>(2)</sup>.

ويحتوي السرد على عناصر مختلفة منها الحادثة، وهي مجموعة من الوقائع أو الأفعال التي تقترن بزمن<sup>(3)</sup>، وتبرز العقدة ضمن الأحداث، وهي قمة نمو الأحداث وموقع تأزمها في القصة، إذ تكون 'رحلة وسطى بين بداية القصة التي تعتبر مرحلة أولى وبين نهاية القصة التي تحل فيها العقدة أو تنفج الأزمة'<sup>(4)</sup>، كذلك يحتوى السرد على الشخصيات التي هي 'مدار المعاني الإنسانية ومحو الأفعال والآراء العامة'<sup>(5)</sup>، وهذه الشخصيات تكون إما إنسانية أو حيوانية في القص الشعرية، وقد يحدث الصراع بينها نتيجة لاصطدامها من حيث الأفكار والأهواء، أما الحوار فيعرض لوجهات النظر المتعددة للشخصيات، كذلك يعد ملمحاً مهماً في معرفة طبيعتها، وطريقة تفكيرها واتجاهات سلوكها، وقد يظهر الحوار في السرد القصصي كعنصر إضافي فلا يؤدي غرضاً مسانداً للأحداث وهذا يعود إلى طبيعة الشعر الذي يعتمد فيه الشاعر إلى سرد الأحداث بصورة رئيسية<sup>(6)</sup>.

(1) ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير: 311.

(2) جماليات الأسلوب: 103.

(3) ينظر دراسات في القصة العربية الحديثة 11.

(4) اثر القامة في نشأة القصة المصرية الحديثة: 190.

(5) النقد الأدبي الحديث: 562.

(6) الصورة في شعر أوس بن حجر، رسالة ماجستير: 91.

ومن عناصر السرد الأخرى: الزمان والمكان، إذ تختلف نسبة تواجدهما في القص الشعري بحسب الدلالات التي يحددها الشاعر والتي تعتمد على وجودهما، وقد لا يتوافران في السرد لعدم الحاجة إليهما.

لجأ الشاعر (ليبد) -في معلقته- إلى السرد القصصي في تقديم الصورة الرمزية للحيوان والصيد، وهو أسلوب فيه متعة وتشويق وإثارة، استكمل عناصره الأساسية التي تتوافر في فن القصة، حيث جعل لها مقدمة، والأحداث فالحاتمة: وقد سرد في معلقته قصتين هما:

أ- قصة حمار الوحش وأتانه. ب- قصة البقرة الوحشية وكلاب الصيد.

أ- قصة حمار الوحش وأتانه:

إن هذه القصة تأخذ من معلقته أحد عشر بيتاً، وجاءت بها لينقل للمتلقي سرعة ناقته فيشبهها بسرعة حمار الوحش وأتانه نحو الماء، وقد تكرر هذه القصة كثيراً في الشعر الجاهلي، حيث أنها: تُرَدُّ في مناسبة واحدة هي تشبيه الناقة في سرعتها ونشاطها بهذا الحمار في نشاطه وعدوه السريع، ثم ينسى الشعراء ذلك التشبيه ويستطردون في قصة هذا الحيوان<sup>(1)</sup>، ولكن أبدع ليبد في تناوله، حيث أنه استخدم السرد القصصي في تقديم الصورة الرمزية للحيوان والصيد - وهو أسلوب فيه متعة وتشويق وإثارة - استكمل عناصره الأساسية التي تتوافر في فن القصة، حيث جعل لها مقدمة، ربط فيها بين حبه لناقته وحبه البقرة الوحشية لصغيرها، ليدل على أن حبه أكبر وحنينه أكثر، واستطاع أن يحسن التخلص من موضوع لآخر، من الإتيان إلى البقرة الوحشية، ويعرض موضوعه بما فيه من أحداث وشخصيات توفّر على تحليلها، بدءاً من افتراس وليد البقرة وانتهاء بالصيادين وكلاتهم، ثم انتهى بخاتمة أسفرت عن حرب ضروس بين المهاة ومجموعة من الكلاب، قتل معظمها.

فقد سرد القصة في معلقته بقوله:

طَرَدَ الْفُحُولَ وَغَرَبَتْهَا وَكِدَامُهَا  
قَدْ رَأَيْتُ جَمِيَّتَهَا وَوَحَامُ<sup>(2)</sup>

أَوْ مَلِيعَ وَسَقَتَ لَأَحْظَبَ لَأَحَهُ  
يَعْلُو بِهَا حَذَبَ الْإِكَامِ مُسَجِّجٌ

(1) الرحلة في القصيدة الجاهلية، د. وهب رومية: 128.

(2) شرح المعلقات السبع: 96.

فالقصة تبدأ بالأتان الملمع: أي (يشرق ضرهاها باللين)، حيث شبه الناقة بالأتان الذي اشرفت اظبانها باللين وقد حملت توليا لفحل أحقب قد غيّر وهزل ذلك الفحل طرد الفحول وضربها وعضها إيّاه<sup>(1)</sup>، فيسوق هذا الفحل الأتان إلى أرض بعيدة إبعادا عن الفحول وقد شككه في أمرها عصيانها إيّاه، فأقام عليها رقيبا، وبعد ذلك يقول:

بِأَجْزَةِ الثَّالِثِوتِ يَرْتَأِ فَوْقَهَا      قَفَرَ الْمَرَاتِبِ خَوْفَهَا أَرَامَهَا  
حَتَّى إِذَا سَلَحًا جُمَادَى مِرْتَأُ      جَزَاءً قَطَالٍ صِرَامُهُ وَهَرَامُهَا  
رَجَعَا بِأَمْرِ مَرَمَا إِلَى ذِي مِرْوُ      خَصِرِهِ وَلَجَحْ صَنِيمَةٍ إِبرَامَهَا  
وَرَمَى ذَوَابِرَهَا السُّفَا وَتَهَيَّجَتْ      رِنَحَ الصَّافِ سَوْمُهَا وَرَبَاهُمَا<sup>(2)</sup>

فالخمار لشده خوفه عليها وغيرته، يعلو بأتانه على احزة<sup>(3)</sup> هذا المكان (الثلوث) ويراقبها خشية استتار الصيادين بها، وعبر عن ذلك بالفعل المضارع (يعلو/ يريا) وكأنه يترامى مباشرة أمام المتلقي، في حين لو عبر عنهما بالفعل الماضي (علا/ ربا) لفقد المعنى التجدد والاستمرارية، وبعد وصولهما المكان فيقيمان فيه حتى تقتضي أشهر الشتاء الستة، وهما مجتازين بالرطب عن الماء، فطال تعطشهما، ويرغبان ورود الماء وقد انقضت أشهر الشتاء (جمادى)، فجاء الربيع ولا يمنعهما من الماء إلا الخوف، فيسندا أمرهما الى القوة والعزيمة، فانقضى الربيع فجاء الصيف بحرارته، وقد أصابت الشوك مآخير حوافرها، ويورد حكمة في الشطر الثاني من البيت الثالث (لجح صريمة إبراهيم) أي انما يكون النجاح بإحكام العزيمة، ثم يقول:

فَتَنَازَعَا مَسِطًا يَطِيرُ ظِلَالُهُ      كَدُخَانٍ مُشْتَلٍّ يَشْتَبُ فِرَامُهَا  
مُسْتَمُولَةً هُرُكَتْ يَتَابَعَتْ عُرْفُجُ      كَدُخَانٍ نَارِ سَاطِعِ أَسْكَامُهَا  
فَمُسْنَى وَقَدَمُهَا وَكَانَتْ عَادَةً      وَثَةً إِذَا هِيَ عَرُودَتْ إِفْدَامُهَا  
فَقَرَسَطًا عُرْمَنِ السَّرِيِّ وَمَدَحَا      مَنُجُودَةً مَنَحَاوِرًا قَلَامُهَا

(1) شرح المملكات السبع: 99-100.

(2) المصدر نفسه: 96-97.

(3) الموضع الذي تتكاثر حجارته حتى يصير كالسكاكين.

مَحْفُورَةٌ وَسَطَ الْبَرَارِ يَظْلُوهَا وَتُهُ مُصْرَعٌ غَابِرٌ وَقَامُهَا<sup>(1)</sup>

فالحمار والأتان قد تعطشا، فينطلقان نحو الماء بسرعة شديدة، وهي سرعة تشبه سرعة ناقته في حال تعبها وسيرها الطويل، حيث أن ركض حوافرهما يثير الغبار ممتدا طويلا كدخان نار موقدة، وقد هبت عليها ريح الشمال وقد خلطت بالخطب اليابس والرطب، فصار دخانها ممتدا طويلا، ونلاحظ بأن الشاعر قد استخدم المضارع في (يطير/ يشب) لكي يوحي معنى سرعة العدو، وشدة الاشتغال، فانه يصور للمتلقي المشهد، فكأننا نرى الغبار والنار عيانا، وعند وصولهما الماء يقدم الحمار الأتان لترد الماء قبله، وكانت عادة منه إذا تأخرت، أي خاف أن تتأخر عنه، وفي نهاية القصة تتوسط الحمار والأتان جانب النهر الصغير، ويشقان لها عينا ممتلئة بالماء ويحفظها النيات من كل جانب، مستخدما الفعل المضارع (يظلها) لكي يعطي للمشهد الأخير دلالة الاستمرارية والديمومة.

#### ب- قصة البقرة الوحشية وكلاب الصيد.

وهي قصة ربط فيها بين حبه لناقته وحبه البقرة الوحشية لصغيرها، ليدل على أن حبه أكبر وحنينه أكثر واستطاع أن يحسن التخلص من موضوع لآخر، من الإتيان إلى البقرة الوحشية، ويعرض موضوعه بما فيه من أحداث وشخصيات توفّر على تحليلها، بدءا من اقتراس وليد البقرة وانتهاء بالصيادين وكلابهم، ثم انتهى بخاتمة أسفرت عن حرب ضروس بين المهابة ومجموعة من الكلاب، قتل معظمها، وأخذ القصة سبعة عشرة بيتا من معلقته، فيبدأ القصة بقوله:

أَفْتَلَكْ أُمَ وَحْشِيَّةً مَسْبُوعَةً  
خَنَاءَ غَيْمَتِ الْفَرِيرِ قَلَمَ يَرِمَ  
لِمَعْتَرِ قَهْدِ تَنَائِجِ شِلْوَةٍ  
صَادَفَنَ مِنْهَا عِرَّةً قَامَتْبَتَهَا  
خَلَلَتْ وَهَادِيَةُ الصُّوَارِ قَوَامُهَا  
عَرَضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وَيَغَامُهَا  
غَبَسَ كَوَامِيبَ لَا يَمَنُّ طَعَامُهَا  
إِنَّ الْمَنَائِمَا لَا تَطْلِيشُ سِهَامُهَا<sup>(2)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 97-99.

(2) المصدر نفسه: 99-100.



تبدأ القصة بتوتر البقرة المسبوعة وهي أكل السباع ولدها، حيث خذلته غفلتها فضيبت الفريز، وحين افقدته فبدأت تبحث عنه فتطوف في المكان مناديا ابنها، واستخدم الفعل المضارع (لم يرم) للدلالة على الاستمرارية في الطوف، ويعد فوات الأوان تشعر بأنم الفقد، ويتعاطف هذا الشعور، عندما يرى ابنها قد تنازعت كلاب الصيد أشلاء، تلك الكلاب التي لا ينقطع طعامها لأنها لا تنفل عن الطرائد الضالة، وقال (لا تطيش) للدلالة على استمرارية الكلاب في العدوان حيث لن تتوقف بقتل وليد البقرة فقط، ثم يقول:

بَاتَتْ وَأَسْبَلَ وَكَفَّ مِنْ دَمْعِ  
يَعْلُو طَرِيقَهُ مَتْنَهَا مَتَوَائِرُ  
تَجْتَافُ أَصْلًا قَالِصًا مَتْنَيْلًا  
وَتَضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّلَامِ مُنِيرَةً  
حَتَّى إِذَا حَسَرَ الظَّلَامَ وَأَسْفَرَتْ  
يُرَوِّي الْخَمَائِلَ ذَائِمًا لَسَنَاجِمَهَا  
فِي لَيْلَةٍ كَفَّرَ التُّجُومَ حَمَامَهَا  
بَشُجُوبِ أَفْقَاءٍ يَمِيلُ هَيَامَهَا  
كَجَمَائِلِ الْبُخْرِيِّ سُلَّ يَظَاهِمَهَا  
بَكَرَتْ تَزُولُ عَنِ الثَّرَى أَزْلَامَهَا<sup>(1)</sup>

وبالتالي باتت البقرة تعيش مع ألم الفقد والإحساس بالندم، فتعرض نفسها للمطر، وقد أوت وحيدة في ليلة ستر غمامها لهجومها، في ليلة ممطرة وقد ارتوت الأراضي المعشبة بهذا المطر المستديم، وقد أظلم الليل تماما واختفت نجومه من وراء الغيوم، وقد استترت من البرد والمطر بأصل شجرة مرتفع في كثيب رمل يتساقط بفعل المطر، فلا تقيها البرد والمطر، ونلاحظ توالي الأفعال المضارعة في هذا المشهد، والذي يتناسب مع تصوير الحي لهذا المشهد، فقال: (يروي الخمائل، يعلو طريقة متنها، تجتاف أصلاً قالصاً، يميل هيامها، وتضيء في وجه الظلام، تزل عن الثرى أزلامها)، فتلك الأفعال أضافت الحيوية للصورة، وكان المتلقي يرى المطر ينهمر ويروي الخمائل أمام العين، وهي بهذه الحالة تشبه الجمانة التي انفرطت من عقدها. وظلت على هذا الحال إلى أن انكشف وانجلي ظلام الليل فأضاء الفجر، فقامت وأقدامها تزل عن الأرض لكثرة المطر الذي أصابها ليلا، وكان الأرض تلفظها، ثم قال:

عَلِمَتْ تَرَدَّدُ فِي نَهَاءِ صُغَائِلِ  
سَبْعًا ثَوَامًا كَامِلًا أَيَامَهَا

(1) شرح الملقات السبع: 100-101.

حَتَّى إِذَا يَكُونُ وَاسْتَحَقَّ خَالِقُ  
فَتَوَجَّسَتْ رَأَى الْأَبِيسَ فَرَاغَهَا  
فَقَدَّتْ كِلَا الْفَرْجَيْنِ تَحْسِبُ أَلَّهُ  
حَتَّى إِذَا يَمْسُ الرُّمَاءُ وَأَرْسَلُوا  
فَلَجَجْنَ وَاعْتَكَرَتْ لَهَا مَدْرِيَّةٌ  
لِتَذُوذَهُنَّ وَأَيَّقُنْتَ إِنَّ لَمْ تَلْذُ

لَمْ يُلْهِ إِزْغَاعَهَا وَفُطَانَهَا  
عَنْ ظَهْرِ فَيْسِبِ وَالْأَبِيسَ سُقَامَهَا  
مَوَلَى الْمَخَافَةِ خَلْفَهَا وَأَمَامَهَا  
غَضَبًا دَوَاجِنَ قَائِلًا أَضْمَامَهَا  
كَالْمُنْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَكَمَامَهَا  
أَنْ قَدْ أَحْمَ مِنَ الْحُثُوفِ جَمَامَهَا<sup>(1)</sup>

فالبقرة ترك القطيع بحثا عن ابنها فصادفت أشلاء ابنها ممزقة، فأضاعت بذلك كل شيء، فأصبحت وحيدة على تلك الحال سبع ليال بآبائها، إلى أن استياست ونشف ضرعها، لا لأنها أَرْضَعَتْ ولا لأنها فطمتها، وإثما ألم الفقد هو الذي فعل بها كل هذا، فظلت على تلك الحالة إلا أن سمعت صوت الناس فأفرعها ذلك لأنها كانت صوت الصيادين الذين طاشت سهامهم فأرسلوا عليها كلاب الصيد المدربة، فاختارت المقومة وعدما لاستسلام، فأقبلت البقرة على الكلاب وطعنتها بقرنها الذي يشبه الرماح في حداثها وطولها، فتذودهن عن نفسها، ثم بعد ذلك يقول:

فَقَصَصْتُ مِنْهَا كِتَابَ فُضْرُجَتْ  
يَدَمَ وَغُودِرَ فِي الْمَكْرُ سَخَامَهَا<sup>(2)</sup>

وفي النهاية تنتصر البقرة الوحشية حيث أردت الكلاب قتيلة في ساحة المعركة مضرجة بالدماء.

لقد جاء السرد القصصي عند لبيد معتمدا على الصراع الحاد بين البقرة من جهة والصيد وكلابه من جهة أخرى والطبيعة القاسية (المطر) من جهة ثالثة، إذ واجهت البقرة كل أنواع الصراع: الداخلي منها والمتمثل في حزنها ولغفقتها على ولدها ومن ثم خوفها وقلقها من احتمال وقوعها فريسة للصيد، والصراع الخارجي المتمثل في مواجهتها لكلاب الصيد ودفاعها عن نفسها إلى أن انهزمت عنها الكلاب، ولقد تعددت الشخصيات التي كانت مدار الحدث، مثل الصيد وكلابه،

(1) شرح المملقات السبع: 101-103.

(2) المصدر نفسه: 103.

فاستطاع الشاعر أن يعطي كل شخصية دورها في تطوير الحدث ودفعها باتجاه الذروة؛ لأن كل شخصية كانت حلقة توصل إلى الشخصية التي تليها.

فندما نقرأ معلقة ليبد نحمده يصف الحيوانات وصفًا إنسانيًا، محملًا هذه الحيوانات كل ما تحمله النفس البشرية... يقول الدكتور يوسف اليوسف: فالحيوان يداوم على الظهور كواحد من أبطال القصيدة الجاهلية، إلى حد يجعل معلقة ليبد أشبه بحكاية عن الحيوان ولكنه في الغالب الأعم بطل ثانوي يتمحور حول الشخصية المركزية وهو الشاعر ومع ذلك فإن عناصر شخصيته تتداخل كثيرًا أو قليلًا في بنية الشخصية الحيوانية...<sup>(1)</sup>.

ففي القصتين يتمثل موقف الشاعر من الدهر وخطوبه ورزاياه، ففي القصة الأولى التي كانت بدايتها تنبه ومقاومة ومكابدة، كانت النهاية السعيدة. إنها إذن رحلة اكتشاف عذبة، فهذا الماء لم يسبق غيرهما إليه، وما أشبه هذه الرحلة برحلة الشاعر نحو اكتشاف وجوده، بل إن هذه الرحلة هي رحلة بشرية نحو إثبات الوجود، والوصول إلى الحقيقة، ففي هذه القصة شيئًا هامًا، هو الوصول<sup>(2)</sup>.

وفي القصة الثانية التي بدأت بغفلة وطيب عيش نسيت معه البقرة نفسها وابنها، فخلذته، كانت النهاية فقد ومقاومة وصراع، وهذه هي رمية الدهر على حين غفلة، حين ترعد الفجيعة في هدوء السعادة<sup>(3)</sup>، ف الشاعر والبقرة يقفان في صف واحد هو صف الحياة ضد قوى الدهر الشريرة، بل نحمده في قصة البقرة مكافئًا موضوعيًا لموقف الشاعر، فيه التوجع من الدهر ومن ذكرى الحبيب البعيد<sup>(4)</sup>.

## 7- البنية العميقة وتحولات الجمل الشعرية

إن الجمل الشعرية ركبت من خلال مرورها بعملية توليدية وعمليات أخرى تحويلية، حتى استقرت على بنيتها السطحية على شكلها النهائي. لأن الإنسان بإمكانه توليد عدد لا متناه من

(1) الأبعاد الفكرية والفنية في المملكات، د: صالح مفردة: 118.

(2) المصدر نفسه: 192.

(3) المصدر نفسه: 195.

(4) الرحلة في القصيدة الجاهلية، د: وهب رومية، ص 121.

الجميل بعدد معين من القواعد، تسمى القواعد التحويلية<sup>(1)</sup>، والجميل المولدة وفق هذه القواعد التوليدية سميت من قبل الخدثين بالبنية الأساسية، وهذا المصطلح وإن لم يذكر في اصطلاح النحاة القدماء، ولكنه يظهر بصور مختلفة في كثير من اصطلاحهم الذي يوحى به، من ذلك قولهم: أصله كذا أو قياسه كذا<sup>(2)</sup>.

وبعد توليد الجمل بواسطة القواعد المعجمية تجرى عليها عمليات التحويل إلى جمل أخرى، اعتماداً على مستوى أعمق من المستوى الظاهري، وهو مستوى البنية العميقة التي هي العلاقات المعنوية بين العناصر اللغوية<sup>(3)</sup>، في هذه المرحلة تقوم قواعد معينة مثل (التقديم والتأخير، والحذف، والإضافة، والتعويض، والتبعية) بتحويل البنية الأساسية المشار إليها إلى جمل تتوافق مع متطلبات البنية العميقة والنسق الدلالي الذي جاءت فيه الجمل. وهذا التأثير للناحية الدلالية يكون أبرز وضوحاً وأكثر كثيراً في اللغة الشعرية؛ لأنها تمتاز بمجال دلالي أرحب وفضاء أكثر كثافة بالعلاقات والرموز والإيماءات.

وفيما يأتي أمثلة على البنية العميقة وتحولات الجمل الشعرية في المعلقة:

وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَارَى مَطْيَسِي      فَا عَجِباً مِنْ كَوْنِهَا الْمُحْتَمَلِ<sup>(4)</sup>

\*\*\*

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْحِمْلَ غَدَرٌ هَيْبَةٌ      فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِلَكَ مُرْجِلِي<sup>(5)</sup>

\*\*\*

وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَيْسِ تَعَلَّرَتْ      عَلَيَّ وَأَلَتْ خَلْفَةً لَمْ تُحَلَّلِ<sup>(6)</sup>

(1) ينظر: اللسانية التوليدية والتحويلية: 9-10.

(2) اللسانية التوليدية والتحويلية: 9-10.

(3) الألسنية: 26، وينظر: اللسانيات واللغة العربية: 66.

(4) شرح المعلقة السبع: 16.

(5) المصدر نفسه: 17.

(6) المصدر نفسه: 19.

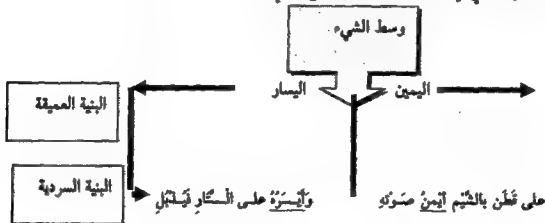
إن الشاعر يذكر الأيام السعيدة، تلك الأيام التي ظفر الشاعر فيها بعيش ناعم ووصال مع النساء، وأمضى فيها أوقاتا طيبة، ولاسيما يوم دارة جلجل، وبعدها يذكر أيام أخرى مثل يوم عقره ناqqته ويوم دخوله خدر عتيزة، ويوم تعذر الحبيبة عليه، ونلاحظ تأثير سياق الحديث عن تلك الأيام في البنية السطحية للجمل، إذ قدم المفعول فيه إلى أول الجمل على وجه التخصيص والتفضيل، ليكون الركيز عليه منذ بداية الحديث، والتقدير على الأصح هو أن (يوم/يوما) منصوبان على الظرفية بفعل محذوف تقديره (أذكر)، وهذا ينفي أن تكون هذه الظروف منصوبة على الاختصاص، لأن الاسم المخصص في هذا الباب لا يقع في أول الكلام بل في أثناءه، ويشترط أن يتقدم عليه اسم بمعناه والغالب يكون ضمير المتكلم<sup>(1)</sup> وتكون البنية التركيبية بالشكل الآتي:

حرف العطف (و) + فعل محذوف (أذكر) + ظرف زمان منصوب (يوم)

ونلاحظ أن حرف العطف أدى دور الرابط الدلالي بين الأبيات الشعرية، وهذه الظاهرة تسمى التشارك التركيبي-الدلالي<sup>(2)</sup> ومنه قوله أيضا:

على قطن بالشَّيمِ أَيْمَنُ صَوْنُو      وَأَيْسَرُهُ عَلَى السَّارِ قَيْتَلُ<sup>(3)</sup>

نلاحظ أن أن الشاعر قام بتأخير المبتدأ (أيمن صوبه) إلى نهاية الشطر الأول وهي الوسط القريب من المركز، أما في الشطر الثاني فنلاحظ أنه لم يقم بأحداث أي تغيير في تركيب الجملة إذ إن المبتدأ (أيسره) بقي في مكانه، وذلك كالشكل الآتي:



(1) ينظر: أوضح المسالك: 220.

(2) أسلوبية البناء الشعري: 81.

(3) شرح المملقات السبع: 39.

من خلال المخطط السابق نلاحظ بوجود نوع من التناسب بين البنية التركيبية (البنية السطحية) وبين الصورة الدلالية للبنية العميقة<sup>(1)</sup>.

الأنموذج الثاني: معلقة زهير بن أبي سلمى، يقول الشاعر:

مَتَى يُبْعَثُوها يُبْعَثُوها ذَمِيمَةً	وَكُضِرَ إِذَا حُرِّثُوهَا فَكُضِرَ
فَتَحْرُكُكُمْ عَرَكَ الرِّعَى بِقَاطِلِها	وَتُلْقَحُ كَحِشَافاً ثُمَّ تُنْجِجُ فَتُجِمْ
فَتُجِجُ لَكُمْ غُلْمَانُ أَشْأَمَ كُلِّهَمْ	كَأَحْمَرَ عَادٍ ثُمَّ تُزْهِجُ فَتَنْقَطِعُمْ
فَتُغْلِلُ لَكُمْ مَا لَا تُغِلُّ لَأَهْلِها	فَرَى بِالْعَرَاكِ مِنْ قُيُوزٍ وَجِزَمٍ <sup>(2)</sup>

عندما نقرأ معلقة زهير نلاحظ كثرة ورود التراكيب الشرطية ويقل فيها التقديم والتأخير لأن معظم الجمل فعلية، وانا لو قمنا بتحليل البنية العميقة لهذه الأبيات نستنتج أن هناك فعل شرطي واحد (كُبِعْتُوهَا 1) أي تبعثوا الحرب، ترتب عليها نتائج متعددة وهي أفعال جمل جواب الشرط، وتلك الأفعال هي (تضرم، تعرك، تعلقح، تنتج، تنثم، تنتج، ترفع، تقطم وتغلل)، حيث أن كل هذه الأفعال معطوفة على جملة جزاء الشرط وهو قوله (كُبِعْتُوهَا 2)، إذن هناك فعل واحد وهو الحرب، لكن النتائج المترتبة عليه كثيرة، لأن الحرب تؤدي إلى الخراب والكوارث، إذ إنها تؤثر في

(1) ومن أمثلة تأثر بنية المعلقة بالبنية العميقة قول عمرو بن كلثوم: (شرح المعلقة السبع: 124)

عَلَيْنَا الْبَيْضُ وَالْيَلْبُ الْيَمَانِي	وَأَسْيَافٌ بِقَمْنٍ وَيَنْعِنَانِي
عَلَيْنَا كُلُّ سَابِقٍ دَلَّاسٍ	تَرَى فَوْقَ النِّطَاقِ مَا ضَعُفُونَا

إذ إن البنية التركيبية في البيتين مكونة من:

غير مقدم (علينا) + مبتدأ مؤخر + التكملة (بيض)

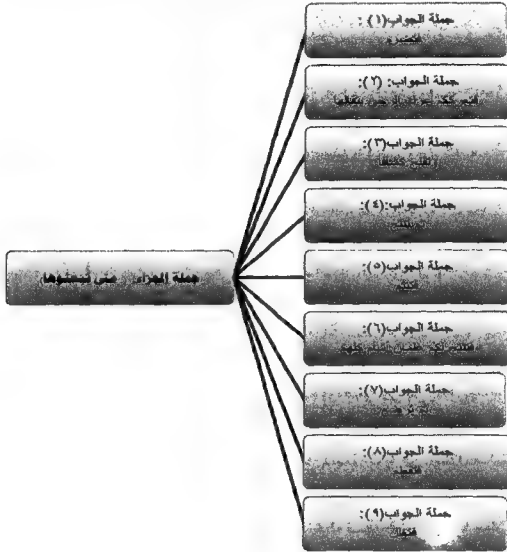
غير مقدم (علينا) + مبتدأ مؤخر + التكملة (كل سابق)

إن المبتدأ في البيتين معرفة وجوز تقديمه وتأخر الخبر، لكن البنية العميقة تطلب ذلك، فالشاعر في موقف فخر واعتزاز ولا يقبل لأن أن يقدم عليه أحد ويرى نفسه وقومه في الصدارة، حيث كسر المعيار والمألوف من أجل بيان ما يعيش في نفسه من فخر تجاه نفسه وقومه، فالضمير (نحن) يأذن للمستمع بتحليل انتساب هوية القول. والمرشد إلى وصف الأشياء لذا فقد تكرر في الشعر الجاهلي لاسيما قبل الإسلام وذلك لتعلق الإنسان بقييلته في حين أصابه بعض الركود عن القبيلة عند مجيء الإسلام فتحول الفخر للدين الجديد بدلاً منها.

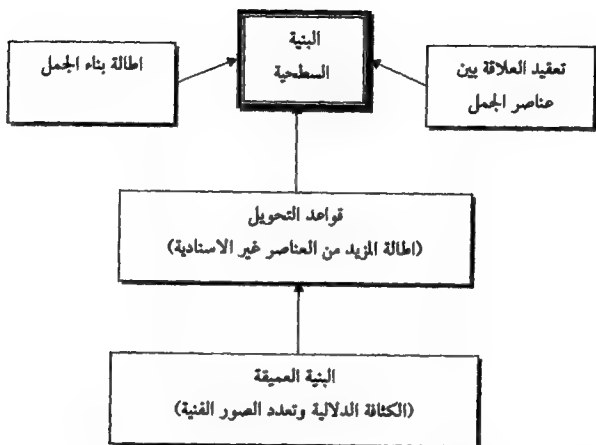
المصدر نفسه: 78-79.

(2)

كافة نواحي الحياة النفسية والسياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية، لهذا قام الشاعر بإطالة  
 جل الجواب عن طريق إضافة جل الجزائية الى بنية الجملة الشرطية بواسطة حرف العطف (الواو).  
 والمخطط الآتي يوضح كيفية تعدد الجملة الجزائية لفعل شرط واحد:



إذن يمكن القول بأن هناك تائر واضح لبنية المعلقات مع البنية العميقة، لأن الكثافة  
 الدلالية وتعدد الصور الفنية عقدت البنية التركيبية وجعلتها متشابكة في علاقاتها بين عناصرها،  
 فأحدث بذلك تحويلات كثيرة في بنية الجملة الأساسية، فأصابتها إنزياحات متعددة في أكثر من  
 جانب، ومن الملاحظ أن الإطالة في بناء الجمل وإضافة عناصر لغوية إليها من أبرز المظاهر فعالية في  
 تحويل البنية الأساسية إلى جمل شعرية، وهذا المخطط يوضح اشتراك المعلقات كلها في هذه السمة:



## 8- عدم الالتزام بالمقدمة الطللية

يبرز المكان في الشعر العربي قبل الإسلام في المقدمة الطللية ورحلة الظعن إذ يعمل على تسمية المكان وتأطيره وتحديدته وتجسيمه وبعثه في حياة متجددة<sup>(1)</sup>، لذلك نرى أن الشعر الجاهلي مبني على أساس تخصيص المقطع الاستهلاكي -في غالبيتها- لمقدمة طللية من خلال مشهد يتراوح عادة بين استعادة الماضي الذي اندثر واليكاء عليه، ولقد حرص أصحاب المطولات على بناء مشاهد استهلاكية مقصودة يراد منها أن تكون صادرة عن خيلة نشطة تقيم مشهداً موازياً للواقع وتحركه بمحاذاة الواقع الخارجي وتجعله جسراً تحمله رؤية فلسفية تحكم الشاعر وتخدم غرضه اللاحق الذي انجز المطولة من أجل أن يقوله، ولكن نرى من الشعراء من ينزاح عن هذا المألوف الشائع، مثل (عمرو بن كلثوم) الذي بدأ معلقته بدون ذكر الطلل، مستهلاً بذكر الخمر مباشرة، مخالفاً ما دأب عليه أصحاب المعلقات في الوقوف على الأطلال، ولعلّ تجربته الشعرية شغلته عن ذلك، فالمطلع يوحى بنشوة النصر، وكان العرب يشربون الخمر إثر انتصاراتهم في معاركهم.

(1) ينظر: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره: 265.



## 1- المقدمة الطللية لدى عمرو بن كلثوم التغلبي:

تحاشى عمرو بن كلثوم التغلبي من الوقوف على الأطلال وهو أسلوب متزاح عما الفناء لدى شعراء المعلقات، لذلك يبدأ معلقته بالروح السيدورية<sup>(1)</sup> من خلال إقامة مشهد من مكونات بين الصحو والسكر، فاستعان بالخمير وكأنه راد أن يكشف للمتلقي بأن الحمرة أيضاً ظلل يعلق الإنسان بين الأزمنة، فقال:

الاهْبِي بِصَحْنِكَ فَاصْبِحْنَا	وَلَا تَبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا <sup>(2)</sup>
مُتَغَشَّعَةً كَأَنَّ الْخَمْرَ فِيهَا	إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا مَخِينَا
تُخْمُورُ بِلَوِي اللَّبَانَةِ عَنْهَوَا	إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا
نَرَى الْخَمْرَ الشَّحِيقَ إِذَا أَمِرْتُ	عَلَيْهِ لِمَا لِدِ فِيهَا مُهِنَا
صَدَدْتُ <sup>(3)</sup> الْكَاسَ عَنَّا أَمْ عَمْرُو	وَكَانَ الْكَاسُ مَجْرَاهَا الْيَمِينَا
وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ يَنْعَلُوكُ	وَأُخْرَى فِي دِمَشْقٍ وَقَاصِرِينَا
وَأَنَا سَوْفَ تُدْرِكُنَا الْمُنَايَا	مَقْدَرَةٌ لَنَا وَمَقْدَرِينَا
فَقِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا طَعْنِيَا	نُخْبِرُكَ السَّيِّئِينَ وَنُخْبِرِينَا
يَوْمَ كَرِهَهُ فِ مَرْبَا وَطَعْنَا	أَقْرَبُ مَوَالِيكَ الْعَيُونَا
فَقِي نَسْأَلُكَ هَلْ أَحْدَثْتَ وَصَلًا <sup>(4)</sup>	لَوْ نَسَلُكَ الْبَيْنِ أَمْ خُفْتُ الْأَمِينَا
وَأَنْ غَدَا وَإِنْ الْيَوْمَ رَفَعْنَا	وَيَعْدُ غَدًا لِمَا لَا تَعْلَمِينَا <sup>(5)</sup>

(1) السيدورية: مصطلح مستوحى أو مشتق من سيدوري صاحبة الحانة في ملحمة جلجامش إذ أنها بُنيت للجلجامش حقيقة الحياة وحتية الموت، لذلك نصحبها بالتلذذ بنصيه من الحياة من أكل ورقص وإقامة الأفراح والولائم والنياب النظيفة والاستحمام... الخ، ويستلهم عمرو بن كلثوم الروح السيدورية بكثير من تفاصيلها: جز الحانة ووصف الخمير والتلذذ به، وكأنه يجتزل الزمن في لحظة اللذة والانتشاء، لأنه يدرك أن وجوده هو وجود نحو الموت، لأن الموت يلاحق الإنسان ويدركه.. (نظر: الروى المقتمة نحو منهج بنبوي في دراسة الشعر الجاهلي الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986:ص355 وما بعدها،

الأندرين: قرية بالشام كثيرة الخمر.

(2) وردت الرواية في المتن في شرح المعلقات السبع، الزوزني: 164. (صبتني)، وفي شرح المعلقات العشر، الشنيطي: 138 (صبتني).

(3) وردت الرواية في المتن في شرح القصائد السبع المشهورات: 619 (صُرمًا)، وشرح القصائد العشر: 385 (صُرمًا)، وشرح المعلقات السبع: 165 (صُرمًا)، وشرح المعلقات العشر: 138 (صُرمًا).

(5) شرح المعلقات السبع: 113-15.

## ب- المقدمة الطللية لدى امرئ القيس:

إن امرئ القيس يربط بين المكان والزمان في مشهد فريد في خيلته، مستحضراً فيه الكون والجبال ويشدهما إلى بعضهما بجمال من كتان للدلالة على ثقل الحاضر وبطء حركة الزمان بسبب ما أصابه من هموم وأحزان، فيبدأ مطولته بقوله:

قَفَا بُنْكَ مِنْ ذَكَرَى حَيِّبٍ وَمَنْزِلِ	بَسِطَ الْوَيْ بَيْنَ الدَّخُولِ وَخَوَلِ
شَوْخِيقَ قَالِقِرَاوْ لَمْ يَنْفِرْ رَسْمَهَا	لِمَا نَسَجْتَهَا مِنْ جُتُوبٍ وَشَمَالِ
ئَرَى بَعْرَ الْأَرَامِ فِي حَرَصَاتِهَا	وَقِيَمَازِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فَلُفْلِ
كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحْمَلُوا	لَدَى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفٌ حَنْظَلِ
وَقُوفاً بِهَا صَحِي عَلَى مَطِيئِهِمْ	يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجَمَّلِ
وَأَنْ شِفَايَ خَيْرَةً إِنْ سَفَحْتَهَا <sup>(1)</sup>	وَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مَقُولِ <sup>(2)</sup>

لقد خصص امرؤ القيس مقطع الاستهلال كله للوقوف على الأطلال لأثار حددها ورسمها... بل ذكرها بالاسم في تحديد مقصود لخياراته وانتماءاته وانتقاءاته.

## ت- معلقة طرفه بن العبد:

يبدأ الشاعر معلقته بوقوفه على الأطلال فجعل من شبه الجملة (لخولة) متكاً لوقوفه عليه.

ونلاحظ في هذا المشهد الاستهلاكي تشابهاً شبه كامل مع المشهد الاستهلاكي لمطولة امرئ القيس في لحظة وقوفهما على الأطلال مع تبديل مفردة واحدة اذ يقول امرؤ القيس:

وَقُوفاً بِهَا صَحِي عَلَى مَطِيئِهِمْ	يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجَمَّلِ <sup>(3)</sup>
--	--

(1) وردت الرواية في المتن في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، الأتباري: 25 (خبرة مهراقة...) وشرح القصائد التسع المشهورات، النحاس: 104 (خبرة مهراقة...) وشرح القصائد العشر، التبريزي: 57 (خبرة مهراقة...) وشرح المعلقات السبع، الزوزني: 14 (خبرة مهراقة...) وشرح المعلقات العشر، الشقيطي: 76 (خبرة مهراقة...).

(2) شرح المعلقات السبع: 13-15.

(3) المصدر نفسه: 15.

ويقول طرفة بن العبد:

وَقُوفاً بِهَا صَحِيحِي عَلَى مَطْيُهُمْ      يَقُولُونَ لَا تَهْلِك أَسَى وَتَجَمَّلُ<sup>(1)</sup>

فنلاحظ بأن الاختلاف الوحيد بينهما هو في مفردتي (تجمل) و(تجلد) إذ كل منهما يدل على واحد وهو استعارة الصبر من الخارج.

ث- معلقة زهير بن أبي سلمى:

ونرى أن زهير بن أبي سلمى قد خصص مقطع استهلال معلقته كاملاً للوقوف على الأطلال، ويذكر فيه عدداً من الأماكن الطللية المعروفة.. ويضع فوق زمن الواقع الخارجي الأصلي الذي يفصل بين زمن الشاعر وزمن تلك الأمكنة عشرين عاماً أخرى هي ربما كانت مدة الحرب بين حس وذيبيان<sup>(2)</sup> فيقول<sup>(3)</sup>:

أَمِنْ أَوْفَى دِمْنَةٍ لَمْ تَكَلِّمْ	بَحْوَمانِي الدَّرَاجِ فَالْمُكَلِّمِ
دِيَارَ لَهَا بِالزَّمَانِ كَأَنَّهَا	مَرَّاجِعُ وَشَمِ فِي نَوَاسِرِ بَعْضِمْ
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ مَشِينٌ خَلْفَةً	وَاطْلَاؤُهَا يَنْهَضُنْ مِنْ كُلِّ مَجْنَمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً	فَلَأَيَّاءُ عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ ثَوْنِهِمْ
أَنَا فِي سَعْفَةٍ فِي مَعْرَسٍ مِرْجَلٍ	وَأَوَّيَا كَحَوْضِ الْجُدِّ لَمْ يَتَكَلَّمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لَرُبِّهَا	أَلَا أَنْعَمَ صَبَاحاً أَيُّهَا الرِّيحُ وَأَسَلَّمِ <sup>(4)</sup>

(1) شرح المملقات السبع: 47.

(2) دراسات نقدية في الأدب الجاهلي، محمود عبد الله الجادر: 14-15.

(3) وردت رواية المتن في شرح القصائد السبع المشهورات، النحاس: 301 (ودارها..). وفي شرح المملقات السبع، الزوزني:

135 (ودارها..). وفي شرح المملقات العشر، الشنقيطي: 112 (ودارها..).

(4) شرح المملقات السبع: 71-72.

### ج- معلقة لبيد بن ربيعة:

في حين أن لبيد يخصص أطول مقطع للمقدمة الطليعة، فذكر فيه تفاصيل دقيقة لكي يرسد للمتلقى كيفية تحول الحياة الى أثر، فيقول:

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلَّها فَمَقَامُها	بِمَثَى ثابِتٍ غَوَّلَها فَرِجَامُها
فَمَدَالِغُ الرِّيانِ عُرِي رَسَمُها	خَلَقاً كما حَسَنَ الوُحْيِ سِلامُها
وَمَنْ نَحْمَرُ بِمَعْدِ عَهْدِ أُنسِها	حَبِجٌ خَلَوْنَ خَلالُها وَحَرَامُها
رُزِقَتْ مَرايِجَ النُّجُومِ وَصانِها	وَذُقَ الرُّوايِدُ جَوْدُها فَرِهاَمُها
مَنْ كُلُّ سارِيَةٍ وَغادٍ مُذْجِنٍ	وَعَشِيَّةٌ مُتجاوِِبٌ إِرْزَامُها
فَعَلّا نُروُجُ الأَبْهَقانِ وَأُطْفَلَتْ	بِالْجِلْهَيْنِ ظِباوُها وَنِعامُها
وَالْعَيْنُ ساكِئَةٌ عَلى اِطْلاهِها	عُودًا تَأْجِلُ بِالْفَضاءِ يَهاَمُها
وَجَلّا السَّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كائِها	رُيُوءٌ مُجِدُّ مَتَوَها أَفْلامُها
أَوْ رَجَعُ وَاشمه أَسْفُ نُؤُوزُها	كَيْفَها تَعْرِضُ فَوْقَهُنَّ وَشامُها
فَوَقَفْتُ أَسأَلُها وَكَيْفَ سَوالُنا	صُماً خِوالِد ما يَبِينُ كَلامُها
عَرِيتُ وَكانَ بِها الجَميعُ فابْكُروا	مَها وَغُودِرَ نُؤُها وَنِعامُها <sup>(1)</sup>

### ح- معلقة عنتره بن شداد:

إن عنتره لم يخرج عن المألوف، حيث خصص مقطعا بمشهد الوقوف على الأطلال فقال:

هَلْ غادَ الشُّعراءُ مِنْ مَّتَرَدِّمٍ	أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ نِوَمٍ
يادادَ عَيْلَةً بِالْجِواءِ تَكْلِمِي	وَعِمِي صَباحاً دارَ حَيْلَةٍ واسْلَمِي
وَيَحْمِلُ عَيْلَةً بِالْجِواءِ واهْلُنا	بِالحَزْنِ فالصَّمانِ فالأَحْلَمِ
حَيْثُ مِنْ طَلَلٍ تَقادِمَ عَهْدُهُ	أَقوى وَأَقْفَرُ بَعْدَ أَمْ الهَيْئِمِ <sup>(2)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 89-92.

(2) المصدر نفسه: 130-131.

## خ- معلقة الحارث بن حلزة:

ولا شك بأن الحارث قد خصص مقطعا للمقدمة الطللية حيث رسم للمتلقي صورة عن رحيل المكان (الطلل) ورحيل المرأة، فيقول:

أَدْنَتْهَا بَيْنَهُمَا أَسْمَاءُ	رَبُّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهَا السَّوَاءُ
بَعْدَ عَهْدٍ لَنَا يُبْرِقُ شَمَاءُ	فَأَذْنِي دِيَارِهَا الْخُلُصَاءُ
فَالْمَحِيَاةُ فَالْمَصْفَاحُ فَأَغْنَاكُ	فِتَاقٍ قَمَاقِيبُ فَالْوَفَاءُ
فَرِيَاضُ الْقَطَافِ أَوْزِيَةُ الشَّرُّ	بُسْبُورُهَا الشُّعْبَتَانِ فَالْأَبْلَاءُ
لَا أَرَى مَنْ عَهَدْتُ فِيهَا فَأَبْكِي أَلْ	يَوْمَ ذَلْهَاءُ وَمَا يَجِيرُ الْبُكَاءُ
وَيَعْتِيَنَّكَ أَوْ قَدْتُ هُنْدُ النَّا	رَ أَخِيرًا ثَلَوِيهَا الْعَلِيَاءُ
فَقَتَّوْرَتْ نَارَهَا مِنْ بَعِيدٍ	يَخْزَاؤِي هَيْهَاتَ مِنْكَ الصَّلَاءُ
أَوْ قَدَلَهَا بَيْنَ الْعَقِيْقِ فَتَخْصِيْنِ	بِعُودٍ كَمَا يُلُوحُ الْغِيَاءُ
غَيْرَ أَلِي قَدْ اسْتَعَيْنَ عَلَى الْمَهْمِ	إِذَا خَفَ بِالثَّوِي الْجَبَاءُ
يَزْفُو فِيهَا كَالْهَامِ قِفْلَةً أُمِّ	رَسَالٍ دَوِيَسَتْ مَسْقَفَاءُ
أَنْتِ نَبَاةٌ وَأَفْرَعُهَا الْقَنَاصُ	عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمْسَاءُ <sup>(1)</sup>

## 9- الانزياح في نظام النسيج اللغوي:

### أ- النسيج اللغوي العام:

من خلال استقراء أبيات المعلقات نتبين بأنه يهيمن الحضور الاسمي على نسجها اللغوي إلا معلقة زهير إذ عدل في معلقته عن الحضور الاسمي الى هيمنة الحضور الفعلي، لأن النظام الإسمي يفيد الثبات والسكون؛ ولعل السكون هو الذي يذنب الغالب على حياة الجاهلية الذين كان الرثوب يحكم حياتهم، والسكون يقيدنا. وكانت تلك السيرة تُحْتَمُّها نوعية الطبيعة المحيطة بهم، والبدائية التي كانت تحكم حياتهم، بحيث كانت أسفارهم الطويلة، قليلة، وإقاماتهم، أو تنقلاتهم القصيرة، كثيرة. لا تغير في نظام العيش، ولكن الرثوب... يعيش الأبناء كعيشة الآباء، ويعيش

(1) شرح المعلقات السبع: 146-147.

الأحفاد، كعيشة الأجداد. من خرج عن نظام القبيلة، وعاداتها، عُدَّ مارقاً، ومن تنكَّر لتقاليدها اعتُبر عاقاً مُفارقاً<sup>(1)</sup>، ولعل عدول الشاعر عن الأسلوب الاسمي كان بسبب تجاربه في المظالم والحروب التي دارت بين القبائل في عصره، مما جعله يختار حضوراً فعلياً داعياً من خلاله إلى التغيير والإقبال على التجدد وترك العصبية القبلية التي ذهبت ضحاياها مئات الناس.

## ب- الفواتح النصية (شعرية المطالع):

احتلت مطالع المعلقات مكانة العنوان، فاهتم شعراء المعلقات بالافتتاح الشعري لمعلقاتهم، لكونه سبباً في الشهرة ودليلاً على الخلق في قول الشعر، حيث يرى الناقد القديم أهمية تجويد المطالع، يقول صاحب العمدة: «على الشاعر أن يجذِّد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدلُّ على ما عنده من أول وهلة<sup>(2)</sup>»، وبذلك يكون حسن الابتداءات سبباً لاستجلاب إصغاء الجمهور، لأن الاستهلال الجيد يجذب انتباه السامع ويهيئه للانتباه لما سيأتي لاحقاً، فتؤثر فيه بخلق فجوة -مسافة التوتر التي يحدده الانزياح في طريقة إنشاء الكلام وأساليبه، وفيما يأتي بيان لأساليب الشعراء في اختيار الفواتح النصية لمعلقاتهم:

### أ- الأسلوب الإنشائي:

افتتح أربع شعراء معلقاتهم بالأسلوب الإنشائي من خلال العلامات النصية التالية:

#### 1- فعل الأمر:

فمن ذلك قول امرئ القيس:

قِفْاً بُنْكَ بِنَ ذُكْرَى حَيْسَبِ وَمَنْزِلٍ      يَسْقُطُ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَخَوْمَلٍ<sup>(3)</sup>

افتتح الشاعر معلقته بفعل الأمر (قفا) وهو أسلوب مألوف في المقدمة الطللية.

ويقول عمرو بن كلثوم:

(1) السبع المعلقات [مقاربة سيميائية/ أنثروبولوجية لتصوصها]: 169.

(2) العمدة، ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن، تص: محمد عبيد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، ج 1، ط 1، 1934: ص 198.

(3) شرح المعلقات السبع: 13.

الَاهْبُي بِصَحْنِكَ فَاصْبَحْنَا      وَلَا تَبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا<sup>(1)</sup>

إذ استهل مطولته بفعل الأمر (هَبِي) مسبوق ب(الَا) وهو حرف التنبيه والاستفتاح يسترعي انتباه المتلقي لما سيأتي لاحقاً.

## 2- أداة الاستفهام:

فمن ذلك قول زهير:

أَمِنْ أَمْ أَرْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ      بِخُومَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُتَلَمِّمِ<sup>(2)</sup>

ويقول عنترة:

هَلْ فَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُكْرَدَمٍ      أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ نَوْمِهِمْ<sup>(3)</sup>

المهزة و(هل) من أداة الاستفهام حيث بدأ بها الشاعران معلقتهما.

## ب- الأسلوب الخبري:

وافتح ثلاثة شعراء مطالع معلقاتهم بالأسلوب الخبري عن طريق التراكيب التالية:

## 1- التركيب الخبري المكوّن من الجملة الاسمية:

يقول طرفة بن العبد:

لِحَوْلَةٍ أَطْلَلَ بِبُرْقَةٍ تَهْمَدُ      ثَلُوحُ كِبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْبِدْرِ<sup>(4)</sup>

(1) الأندرين: قرية بالشام كثيرة الخمر.

(2) شرح المعلقات السبع: 71.

(3) المصدر نفسه: 130.

(4) المصدر نفسه: 47.

فقولـه (لـخـولـة أطلـال) جـملـة اسمـيـة مـقـدمـة فـيـها خـبرـها عـلـى المـبتـدأ.

2- التـركـيـب الخـبرـي المـكوـنـة مـن الجـملـة الفـعـليـة:

يـقـول لـيـبـد بـن رـيـعـة:

عَفَتِ الدِّيارُ مَعْلَهَا فَمَقَامُهَا      بِمَنْسَى تَابِدَ غَوْلُهَا فَرِجَانُهَا<sup>(1)</sup>

ويـقـول الخـارث بـن حـلزـة:

أَدْنَتْنَا بَيْنَها أَسْماءُ      رُبُّ نَاوٍ يُمَلُّ مِنْها الثَّواءُ<sup>(2)</sup>

فقولهما (عفت الديار/ أدنتنا بينها أسماء) تركيب خبري مكونة من الجملة الفعلية.

يتبين مما سبق بأن المطالع ذات التركيب الإنشائي تمثل انزياحا أسلوبيا تحاول المشاركة

الوجدانية من المتلقي لمعوم وآلام الشاعر، من خلال أدوات المخاطبة مثل الاستفهام أو فعل الأمر الموجه إلى المتلقي.

(1) شرح المملكات السبع: 89.

(2) المصدر نفسه: 146.



## الفصل الثاني

# الإنزياح في المستوى الدلالي



## الفصل الثاني

### الإنزياح في المستوى الدلالي

#### الإنزياح في المستوى الدلالي:

تتحقق الإنزياحات الدلالية من خلال محاولة المبدع تطويع اللغة لتناسب تماماً مع ما يريد من معنى وذلك إذ إن اللغة خلقت لإنساني ونتاج للروح، وإنها اتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار<sup>(1)</sup>، وتظهر شعرية النص وقدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار بنمط إبداعى يغاير النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أي صنعة أدبية، وهذا يعني أن التوصل إلى المعنى المراد تم عن طريق مخالفة المعتاد وهذه سمة أسلوبية تعتمد على كسر التوقع لأنه عدم التوقع يزيد من انتباه القارئ ويفاجئه وهنا يظهر التأثير الأسلوبى الذي أدى لتوافق شدة التلقي مع شدة الإرسال<sup>(2)</sup>.

يرى ديسوسير أن اللغة بمثابة نظام من العلامات، لكن ليس كل نظام من العلامات هو بمثابة لغة، غير أنه من الخطأ أن نأخذ نظام اللغة العادية ونطبقه على اللغة الشعرية التي تتفرد بمقومات وخصائص من صميم التوجه الجمالي نحو التعبير، وبوصفها لغة إيحائية ومجازية وأولية، فإنها تؤثر استمرار تفردا بما يجعل من عملية التلقي وحدها القدرة على التسلسل إلى بنيات النص محاولة تتجاوز مستوياته معنى ومرجعا وإحالة، وإن هدفها هو البحث في ضروب من المعاني التي صقلت التجربة الشعرية بقدرتها على النفاذ في عالم الأشياء<sup>(3)</sup> فالنتيجة الشعرية توظف العلامات اللغوية المجردة والعرفية بوصفها بنية أيقونية وصورية شبه طبيعية ومعللة ودالة في الوقت ذاته، وهو انتقال من نمط علامي (العلامة الرمزية) - الكلمة مثلا - إلى نمط علامي آخر (العلامة الأيقونية) - الصورة الشعرية مثلا - بحيث تعيد خلقه وإبتكاره، وتستمر في تشييد علائق جديدة بالاعتماد على عملية الإسناد التي تستفيد من إسناد المسميات إلى الأشياء وفق المنظور الشعري<sup>(4)</sup> وأفق التأمل باقتضائه استدعاء أكثر من مدلول واحد، قياسا على المعنى ومعنى المعنى.

(1) الأسلوب والأسلوبية، أحمد درويش: 64.

(2) ينظر: معايير تحليل الأسلوب: 27.

(3) ينظر: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول: 186.

(4) اللغة الثانية، فاضل ثامر: 29.

ويعد الانزياح الدلالي من أبرز أشكال الانزياح التي تضع الشعر في أقصى الطرف المقابل للنشر، لأن فيها تنزاح الدوال عن مدلولاتها الأصلية فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محددة فقد يحمل الدال الواحد في اللغة الشعرية مدلولات متباينة تختلف باختلاف السياق الذي ينشأ فيه هذا الانزياح، وقد يرمز المدلول الواحد بدوال متعددة<sup>(1)</sup>.

إذ يحاول المبدع من خلال الانزياح الدلالي تشفير النص عن طريق البلاغة، ويرى كوهن أن الدلالة مجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما<sup>(2)</sup>، وأن الخطاب الشعري يموت على صعيد الدلالة التصريحية لينبعث على صعيد الدلالة الحافة<sup>(3)</sup>، لأن الدلالة الحافة تحيل إلى المعنى الإيحائي العاطفي، فتثير في المتلقي، أما الدلالة التصريحية فهي تعين الأشياء كما هي، وهي لغة الإقناع والإفهام فيخاطب العقل، ويعيد عن إثارة الجمال في المتلقي.

ولأن اللغة الشعرية تفتقر إلى وجود علاقة الملاءمة بين المسند والمُسند إليه في لغة النشر العلمي، بل أنها تسعى إلى تعطيل هذه الوظيفة النحوية بخلق نوع من التنافر وعدم الانسجام بين المتلازمين النحويين لتحقيق قدر عال من الشعرية<sup>(4)</sup>، فتكون الشعرية بذلك لا خصيصة تمانس وانسجام وتشابه وتقارب بل نقض ذلك كله<sup>(5)</sup>، وبناء على ذلك فقد حدد كوهن للغة الشعرية باعتبارها انحرافاً عن قواعد قانون الكلام<sup>(6)</sup>، وعدّ الخطاب الشعري خطاباً ناقص النحوية، بالمقارنة مع الشر وذلك في مستوى النحوية الخاص الذيتمثله الملاءمة الدلالية<sup>(7)</sup>، وهو الذي يسمى بالانزياح الاسنادي أو اللانحوية التي تقوم على فكرة تعجيز الكلمات عن تلك الوظائف التي يسند لها النحو إليها والتي تتحقق على مستوى الإسناد والتحديد وغير هذه المستويات<sup>(8)</sup>.

وقد يبين كوهن عملية عدم الملاءمة بين المسند والمُسند إليه من خلال المثال الآتي:

(1) ينظر: شعرية الانزياح: أميمة الرواشدة.

(2) بنية اللغة الشعرية: 106.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 196.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 139.

(5) في الشعرية، كما أبو ديب: 28.

(6) بنية اللغة الشعرية: 105.

(7) المصدر نفسه: 106.

(8) مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم: 120.

الإنسان ذئب لأخيه الإنسان.

الإنسان[الدال] ← المدلول(1) = الحيوان[الذئب]

الإنسان[الدال] ← المدلول(2) = الإنسان[الشرير]

فالمسند لا يلائم المسند إليه وذلك إذا أخذ كلمة (ذئب) بمعناها الحقيقي (الحيوان)، لذلك رأى فيه أن المعنى الأول يحيل إلى معنى ثان، إذ يعني (الإنسان شرير)، وأكد أن مثل هذه الصور تسمى مجازاً<sup>(1)</sup>.

والانزياح الدلالي متعلق بجوهر المادة اللغوية عما أسماه كوهن بـ"الانزياح الاستبدالي"<sup>(2)</sup>، فيحدث العدول بنقل الدلالات من سياقاتها المألوفة إلى سياقات أخرى مغايرة بحيث نشبتك هذه الانحرافات في سلسلة من العلاقات الانزياحية تنشأ من التصادمات الدلالية بخروج الكلمات من مجال تصنيفها المعهود إلى نوع من الهندسة الاستنباطية تعيد رسم الحروف وتركيب الجمل وبناء الصور وانتظامها في تكامل بيوطيقي متميز، في قدرته على استاطيقا الكلمة، أن يجعل الشكل منظوراً إليه في ذاته، في قدرته على اكتساب تميز آخر، وهذا (التمييز الآخر) هو ما تبحث عنه الشعرية المعاصرة في "مستحيل اللغة أو في 'خارج' اللغة، غير أنه من سوء حظ البشرية - كما قال بارت - أن اللغة لا خارج لها"<sup>(3)</sup>.

ويرى كوهن أن الدلالة ليست الأجموع التاليفات المتحققة لكلمة ما<sup>(4)</sup>، وإن الشعر نفسي خالص، وتغيير للوعي المكون عبر وسيلة الكلمات، فهو لغة داخل اللغة، إذ أنه نظام لغوي جديد يتأسس على أنقاض القديم، وبه يتشكل نمط جديد من الدلالة، ولا معقولة الشعر ليست موقفاً مسبقاً، بل إنها الطريقة الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله أبداً بشكل طبيعي<sup>(5)</sup>، فالدلالات الشعرية ترتبط بالصورة التي هي وحدة تركيبية معقدة تتجمع فيها مكونات مختلفة، الواقع والخيال، الداخل والخارج، اللغة والفكر إذ أن الصورة عصب

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 1.

(2) المصدر نفسه: 205.

(3) شعرية الانزياح-حرارة في مجالات المدلول:-: 27.

(4) المصدر نفسه:-: 106.

(5) المصدر نفسه: 128.

الشعر الحي لأنها قادرة على قيادة القارئ بفضل طاقتها الإيحائية إلى دخول عالم القصيدة ومن ثمّ عالم الشاعر الشعري<sup>(1)</sup>.

وحين تحدث كوهن عن الفرق بين الشعر والنثر ركز على دلالي المطابقة والإيحاء وأكد على أن درجة الانزياح وكتافته تزداد كلما ازدادت حدة المنافرة بخرق قانون المطابقة، لأن اللغة الشعرية تخلق داخل كل نص نسيجها الخاص وبنياتها وقوانينها ولعل ذلك ما يبرر أيضاً اختلاف التجارب والإبداعات حتى عندما تصدر عن شاعر واحد<sup>(2)</sup>.

وسيتناول هذا البحث الانزياحات الدلالية عند شعراء المعلقات في خمسة محاور:

أولاً: التشبيه

ثانياً: الاستعارة

ثالثاً: الكناية

رابعاً: أنسة الطبيعة

خامساً: الرمز.

## أولاً: التشبيه

يعدّ التشبيه أحد روافد التصوير البياني في التعبير، وهو من الأساليب البلاغية المهمة التي من شأنها أن ترفع من شعرية النصوص من خلال العلاقات التي يقيمها المبدع بين الألفاظ في الشعر، من خلال المجاز الذي يزيد من عمق النصّ وتأثيره ويبعده عن المباشرة، فيرتقي به عن مرتبة الخطاب النفعي أو التداولي.

ونلاحظ أنّ البلاغيين الشكليين<sup>(3)</sup>، وضعوا معياراً في قبول التشبيه الذي وصفوه بـ(الحسن)، ويتمثل في اشتراك الطرفين في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد<sup>(4)</sup> فلكي يكون التشبيه مقبولاً أسلوبياً لدى أصحاب هذا الرأي يجب أن يشترك الطرفان في صفات كثيرة، تصل بهما إلى حد الاتحاد، وبذلك يعدّ التشبيه بوصفه الجملة الأساسية

(1) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: 35.

(2) شعرية الانزياح - دراسة في جماليات المدلول - 189.

(3) الذين نظروا إلى (التشبيه) بمنظور شكلي.

(4) نقد الشعر، قدامة بن جعفر: 122.

في الكتابة الشعرية، الأقل شعرية بين الصور، وذلك لأنه يعتمد مجرد القرآن<sup>(1)</sup> ويقوم على التوحيد بين هويتين متباينتين عن طريق الإلحاح على نقطة الالتقاء بينهما وإبطال مسافة التباين<sup>(2)</sup> فيتساوى المشبه بالمشبه به في علاقة المشابهة.

وتجدر الإشارة إلى أن الشعر ليس انمكاساً لواقع ما، ولا يسعى إلى الكشف عن الحقيقة الواقعية المعاشة فعلاً، بل يهدف إلى توصيل المعنى بمنظور الشاعر نفسه، ولذلك فإن الصورة التشبيهية كما في أنواع الصور الأخرى قائمة على الافتراض والجزئية، والتشبيه لا يحمل الحقيقة ذاتها، بل يتشبه عليها، ويوهم بها، وعملية المشابهة في جانب من جوانبها تنم عن القصور في إدراك المعنى الحقيقي للشيء الموصوف، لأنها تقتبس جزءاً من المفهوم عن جزء آخر مماثل له، فالجزء المقصود في هذه الحالة ليس حاضراً في عملية التوصيل، بل ما يقترب منه<sup>(3)</sup>، والصورة الأدبية تؤدي مهمتين:

الأولى: تقريب المعنوي من المحسوس. الثانية: الجمع بين معنيين متباعدين<sup>(4)</sup>.  
(والتقريب) يعني احتجاب جزء من حقيقة المقرب، فضلاً عن أن مستوى الانزياح الشعري في الخطاب يؤدي إلى تراجع الوظيفة المرجعية التي تتجسد في لغة الاستعمال النفسي للغة<sup>(5)</sup>.

إذن وظيفة التشبيه في الشعر العربي هي إنجاز قدر من الحقيقة الشعرية عن طريق المحاكاة التصويرية، أي بمعدل في من نوع متميز، لا يقاس بشكل كمي، مثل القياس المنطقي وإنما بمدى قدرته على التعبير عما لا يعبر عنه نثراً، أي بمعدل قدرته التخيلية<sup>(6)</sup>.

وقد استخدم شعراء المعلقات صور التشبيه بكثرة وفيما يأتي نماذج منها:

(1) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد: 280

(2) حركية الإبلاغ: خالدة سعد: 171

(3) ينظر الرمزية والسرالية في الشعر الغربي والعربي، إيليا حاوي: 115.

(4) ينظر مدخل إلى علم الأسلوب: 56.

(5) ينظر اللغة الشعرية، محمد كتوني: 22.

(6) الصورة الفنية، جابر صفور: 221.

## الأغودج الأول: معلقة امرئ القيس

يقول الشاعر:

وَلَيْسَ كَمَنْوَجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ      عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لَيِّتَلِي<sup>(1)</sup>

المشبه: ظلام الليل. .

المشبه به: أمواج البحر

وجه الشبه: الهول والصعوبة.

قام الشاعر بتشبيه ظلام الليل في هوله وصعوبته ونكارة أمره بأمواج البحر، فنجد الشاعر فيليبثقيل يقيد الشاعر بالآلامه ويأسره موثوقا بأمراس كتان إلى صم جندل، فيصرخ الشاعر بملء فيه للخلاص من هذا القيد البهيم<sup>(2)</sup>.

ويقول د. عبدالله الغدامي: فلو شرحنا الليل بأنه الليل المعروف. فإننا بذلك نقتل الكلمة في البيت ونقيدها في موضعها، لآحية فيها، ولكن لو أطلقنا إسرهما وعاملناها على أنها إشارة قصد منها أن تثير في الذهن كل ما يمكن إثارته في القراء على تباين مشاربهم، لكننا بذلك أعطيناها حقها كقيمة فنية وليست ككلمة معجمية، ولأدهشنا عندئذ كم ستعنى هذه الكلمة من متصورات لقراء مختلفين عما لن يمكننا حصره أبدا... وان لم نفعل هذا فما أضيع امرئ القيس بيتنا<sup>(3)</sup>.  
ومنه قوله أيضا:

مَيَّكَّرَ مَقْرٌ مُقْبِلٌ مُذِيرٌ مَعَا      كَجَلْمُودٍ صَحَرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ<sup>(4)</sup>

المشبه: حركة الفرس.

المشبه به: حركة الصخرة الهابطة من أعلى الجبل.

وجه الشبه: السرعة.

(1) شرح المعلقات السبع: 29.

(2) ينظر: البناء الفني لشعر امرئ القيس: عبدالحق حمادي ياسين: 133.

(3) الخطيب والتكثير: 127.

(4) شرح المعلقات السبع: 32.



فالشاعر شبه حركة فرسه السريعة بمركبة الصخرة الهابطة من أعلى الجبل وهي تصطدم بما هو أمامها من حفر وتلوات فتغير مسارها في كل الجهات في لحظات متعددة ويقول أيضا:

لَهُ أَتْعَلًا ظَنِّي وَسَاقًا نَعَامِي وَإِرْخَاءَ سِرْحَانٍ وَتَقَرِيبَ تَنْقُلٍ<sup>(1)</sup>

المشبه (1): خاصرتي الفرس، المشبه به (1): خاصرتي الظبي، وجه المشبه (1): في الضمور.  
المشبه (2): ساقِي الفرس، المشبه به (2): ساقِي النعامة، وجه المشبه (2): الطول والصلابة. المشبه (3): سير الفرس، المشبه به (3): جري اللب، وجه المشبه (3): الخفة.  
المشبه (4): جري الفرس، المشبه به (4): سير الثعلب، وجه المشبه (4): الشدة.  
ومنه قوله أيضا:

لُفِيءُ الظَّلَامِ بِالْعِشَاءِ كَالْهِيَ مَنَارَةُ مُمَسَّى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلٍ<sup>(2)</sup>

المشبه: وجه المرأة.

المشبه به: منارة العابد المتبتل.

وجه المشبه: الاشرار والنور.

فخص ظلام العشاء في المشبه والممسي في منارة الراهب المتعبد لتبدو به أكثر إشراقاً ووضوحاً في إضفاء الظلمة على العشاء، فهذه المرأة مشرقة أخذت أبعادها من ظلام الليل الساحر لنعمة ضياء كما المصباح، وخص تشبيه هذا الوجه بمنارة العابد المتبتل ليرينا امتداد ذلك الإشراق فليس الغرض من هذه الصورة التشبيهية إعطاء المبالغة دلالة من خلال استرداد طاقات المشبه به وضمها إليه فحسب مفرزاً عن هذا التعاقب علاقة رمزية تفجرني دلالاتها مواطن الإبداع الفني لكنه ذو أثار نفسية خاصة<sup>(3)</sup>.  
ومنه قوله:

(1) شرح للملقات السبع: 35

(2) المصدر نفسه: 27

(3) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد: 175.

كَأَنَّ دِمَاءَ الْمَادِيَاتِ يَنْخَرُونَ عَصَاةَ حَيَاءٍ بِشَيْبٍ مُرْجَلٍ<sup>(1)</sup>

المشبه: الدم الجامد على نحر الفرس من دماء الصيد.  
المشبه به: بما جفّ من عصاة الحياء على شعر الأشيب.  
وجه الشبه: اللون (الحمرة).

الأمّوذج الثاني: معلقة طرفة

يقول الشاعر:

وَعَيْنَانِ كَالْمَاوِيَتَيْنِ اسْتَكْتَا بِكَهْفِي حِجَابِي صَخْرَةً فَلْتِ مَوْرِدٍ<sup>(2)</sup>

المشبه: عينا ناقتة

المشبه به (1): المرأة

وجه الشبه (1): الصفاء

المشبه به (2): الماء

وجه الشبه (2): النقاء.

فشبه من خلال التشبيه التمثيلي، عينا ناقتة - في الصفاء - بالمرأة، ونقاء كالماء النقي الذي غار في صخرة عميقة مشخّصاً ذلك الغور بالاستكانة (استكتا) مبالغة في شدة الالتصاق أي غورها بالعظم وكأنهما خائفتان فالتصقتا عند ذلك العظم، محتوية في فعل الاستكانة الدهومة والتجدد من جهة الحدوث في الفعل، ويوغل الشاعر في وصف عينيها فيشبه صفاء عينيها وسعتها بنقرة الماء العميقة في وسط الصخرة التي لا تخرج منها الماء إلا صافياً نقياً.

فالغاية من الغلو في التشبيه هو نقل الأفكار وإمتاع النفوس بالصور والأخيلة والسمو به من أرض الواقع إلى فضاء الخيال، وكلما تدرج المرء في هذا الارتفاع كان تصويره أبعد أثراً في

(1) شرح المعلقات السبع: 36

(2) المصدر نفسه: 55

القلب، وأشد رسوخاً في النفس<sup>(1)</sup> ولا سيما إذا علمنا أن العين هي تنوب عن القلب وهي رائدة النفس ودليلها الهادي ومرآتها المجلوة<sup>(2)</sup>، وعيونها ونظراتها السامرة والفتاة.  
ومنه قوله في وصف ناقته:

وَأَلِي لَأَمْضِي الْمَمُّ عِنْدَ إِحْضَارِهِ      يَتَوَجَّأُ مِرْقَالُ رُوحٍ وَكَفْئِدِي  
أَمُونِ كَالْوِاحِ الْأَرَانِ لَصَانِهَا      عَلَى لِأَجِبِ كَأَنَّهُ ظَهَرُ رُجْدِي  
جَمَائِلِي وَجَنَاءُ تُرْدِي كَأَنَّهَا      سَفَنُجَّةٌ تُبْرِي لِأَزْعَرِ أَرْبَدِي<sup>(3)</sup>

فهو يشبه عرض عظامها بالواح التابوت العظيم، والطريق لمن على متنها بالكساء المخطط، ثم يعود ليشبه ناقته لاكتناز لحمها ولوثاق خلقها بالجمل، وإنها في عدوها تشبه النعامة عندما تعرض للظليم الذي هو ذكر النعام.  
ومنه قوله أيضاً:

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ حُدُودُ      خَلَايَا مَسْفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دُو  
عُدُوتِيَّةٍ أَوْ مِنْ مَسْفِينِ ابْنِ يَامِنِ      يَجُوزُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي<sup>(4)</sup>

يشبه طرفه في الأبيات هودج حبيته المسافرة في رحاب وادي دد بالسفن البحرية العظيمة الكبيرة، وهذه السفن هي أما سفن عدولية وهي قرية بالبحرين، أو قد تكون سفن الملاح ابن يامن، مشبها مسيرة هذه الإبل بالصحراء بمسيرة السفن من حيث الاستواء والمسير على الطريق وتارة يخرج بها الملاح عن الطريق بغية الاختصار بقوله: يَجُوزُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي، ولينزيد من دقة الصورة عاد ليشبه بدقة مسيرتها في الصحراء بالمفايل باليد: وهي لعبة يلعبها الصبيان يجمعون تراباً أو رملاً، ثم يدفنون فيه شيئاً، ثم يشق المفايل التراب على نصفين، ثم يقول لصاحبه: في أي الجانبين ذلك الدُّفْنُ؟ فإن أصاب ظفر وإن أخطأ خسر فكان هذه السفينة بصدرها تشق الماء كما يشق ذلك الدُّفْنُ؟

(1) علم أساليب البيان: د. غازي عوت، 183.

(2) ينظر: طرق الحمامة في الألفة والآلاف: ابن حزم الأندلسي، تحقيق صلاح الدين القاسمي، 92.

(3) شرح المعلقات السبع: 50.

(4) المصدر نفسه: 47-48.

المفايل التراب باليد، برع طريقة بهذا التشبيه إذ جمع بين حضارتين وهي البداوة ولعبة الصغار بالسفن، ليخرج لنا من مجموع التشبيهات بصورة رائعة محكمة الحيك<sup>(1)</sup>.

الأمودج الثالث: معلقة زهير

يقول الشاعر:

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تُكَلِّمْ      بِخَوْفَائِي الثُّرَايَا فَالْمُتَكَلِّمُ  
وَدَا زُهَا بِالرُّفْعَتَيْنِ كَالْهَمَا      مَرَا جِيعُ وَشَمٍ فِي نَوَاشِرِ يَغْنَصِمُ<sup>(2)</sup>

المشبه: ديار الحبيبة

المشبه به: مراجع وشم في نواشر المعصم

وجه الشبه: إعادة الشيء مرة بعد مرة

شبه الطلل (ديار الحبيبة) بالوشم من جهة الاستمرارية والديمومة فحين تغدو الأطلال عند الشعراء وشماً باهتاً، لم يبق منه الزمن إلا آثاراً دارسة على الأديم، يغدو طلل زهير وشماً (مرجعاً)، وفي ترجيع الوشم إعادة له كما كان، وذلك ما لا يتفق (موضوعياً) مع الصورة المفترضة للطلل<sup>(3)</sup>، ويكمن الانزياح الدلالي في تشبيه الشاعر الطلل بالوشم دلالة على التجدد والحياة، فخالف بذلك شعراء الجاهلين، لأن الطلل عند الشاعر الجاهلي رمز للفناء وانتهاء الحياة.

الأمودج الرابع: معلقة الحارث

يقول الشاعر:

وَصَيَّرَ مِنَ الْعَوَاتِكِ لَا ئِن      هَاءُ أَلَا مُنِيفَةٌ زَفْلَاءُ  
فَرَدَدْنَاهُمْ يَطْنُنِ كَمَا يَخُ      رُجٌّ وَنَ شُرَّتِي الْمَزَادُ الْمَاءُ<sup>(4)</sup>

(1) ومن تشبيهاته قوله:

(- عَثْبًا.... كَسِيدَ الْغَضَا: 60): إذ شبه فرسه باللب في سرعة عدوه.

(- لَمَّ رُحَامٌ.... كَقَتْرِ غَوِي: 61): وهو تشبيه ساوي فيه بين البخيل والمبتر.

(- إِذِ الْمَوْتُ.... كَالطَّوْلِ الْمَرْخِي: 61): فقد شبه الأجل بالجل، والفتى بالدابة التي لا تقفل منه.

(- فَاَلْمَيْشُ كَالْكُتْرِ: 61). نراه لتقريب الصورة بصور المعنوي الذي هو العيش بالحسي الذي هو الكثر.

(2) شرح المعلقات السبع: 71.

(3) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: 160.

(4) شرح المعلقات السبع: 154.

المشبه: خروج الدم من أجساد الأعداء

المشبه به: خروج الماء من خربة المزاد

وجه الشبه: الغزارة والتدفق

(خروج الدم) من جسد العدو ← علاقة المشابهة (الغزارة والتدفق) (خروج الماء) من خربة المزاد من

خلال التشبيه التمثيلي قام الشاعر بتصوير شجاعتهم وحسن بلائهم في القتال بصورة مثالية غير مألوفة وخارقة للعادة، إذ تكمن الصورة بتشبيه تدفق خروج الدم من جسد العدو بصورة الماء المنبعث بغزارة من خربة المزاد<sup>(1)</sup>.

## ثانياً: الاستعارة

تعد الاستعارة من أهم المنبهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الانزياح، إذ إنها تقوم على تحقيق علاقات تجاورية جديدة للإسناد المألوف بين المفردات، فالاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة كالتشبيه، ولذلك يعرفها بعض البلاغيين بأنها تشبيه حذف منه أحد طرفيه<sup>(2)</sup>، ولكن مع التشبيه تبدو في النص الأدبي درجة من المعقولة والاعتدائية لأن كل طرف على حدة، في حين يتفاعل الطرفان في الاستعارة ويتحدان، ففيها تقوم عملية استبدال وانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة على أساس التشابه<sup>(3)</sup>، وهي تكون أبلغ من التشبيه في توكيد الصفات للمعنى وذلك بسبب التفاعل والاتحاد بين المستعار والمستعار له فتتلاشى جميع الفوارق بينهما، لأن الاستعارة تكثير للدلالة الكلمة في أصلها الوضعي، إلا أن أي جزء من جزئيات هذا التكثير لا بد أن يكون مرتبطاً أو متصلاً بالأصل الوضعي بأكثر من رابط أو سبب يكون فيه قرينة تجعله غير بعيد

(1) ومن جماليات التشبيه لدى شعراء المملكات:

\* معلقة ليبد: [شرح المملكات السبع: 89-91] يقول الشاعر:

وَجَلَا السَّيُولُ عَنْ الطُّلُوكِ كَأَنَّهَا      زِيرُ لِحْدٍ مَتَوْنُهَا أَقْلَامُهَا

المشبه: هطول السيل على الطللك، المشبه به: الكتب المحموة بفعل الزمن التبرية وجه الشبه: الخو والإخفاء

\* معلقة جيترة بن شداد: [شرح المملكات السبع: 133]

جَادَتْ عَلَيْهَا كُلُّ هَيْبَةٍ ثَرَى      فَرَحَنْ كُلَّ حَلِيقَةٍ كَالْذَرَى

المشبه: شك المطر وهياته، المشبه به: صورة الدرهم، وجه الشبه: الغزارة

(2) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: 303، والبلاغة الواضحة- البيان والمعاني والبديع، علي الجارم، ومصطفى أمين: 77.

(3) ينظر: الصورة الفنية في التراث التقدي والبلاغي: 24.

عن فهم المتلقي أو قراءته<sup>(1)</sup> أمّا في التشبيه فعلى الرغم من المبالغة فيه، فإنّ المتلقي يبقى يشعر بأنّ المشبّه هو غير المشبّه به بفعل وجود أداة التشبيه<sup>(2)</sup>.

إن مفهوم الاستعارة قد مر بتاريخ طويل قبل أن يستقر على جملة من التعريفات المحددة، ولنا سبيل تتبع ذلك التاريخ<sup>(3)</sup> ونكتفي الوقوف على ما انتهى إليه النقاد والبلاغيون من تلك التعريفات وأشهرها بأنها استعمال اللفظ في غير ما وضع له في أصل اللغة لعلاقة المشابهة<sup>(4)</sup>.

وإن الاستعارة لها القدرة على الجمع بين الأضداد والأشياء البعيدة وذلك من خلال خلخلة العلاقة بين الدال والمدلول وإعادة بنائها من جديد بخلق علاقات جديدة بينها، لأن أسلوب الاستعارة 'يختصر البعد بين المشرق والمغرب ويرينا الأضداد ملتزمة، ويأتينا بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين'<sup>(5)</sup>؛ وهذا الجمع بين العناصر المتباعدة قد يدخلنا في عالم من الغرابة، فهذه الصورة القائمة على الاستعارة لا يستطيع أن ينالها الخاطر بسرعة أو أن يدركها بمجرد النظر إليها، بل يحصل ذلك بعد تثبّت وكذّ النفس وتحريك الخيال واستحضار ما غاب عنه<sup>(6)</sup>، لأن الاستعارة علامة العبقرية المميزة، لأنها تقود إلى الانحراف في لغة الشعر<sup>(7)</sup>، فهي 'من مقتضيات النظم، وعنه تحدثت وبه تكون'<sup>(8)</sup> وهي أمد ميداناً، وأشدّ افتتاحاً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً... وأذهب لمجداً في الصناعة وغوراً، من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها<sup>(9)</sup>، فهي رأس البديع وأفضل المجاز<sup>(10)</sup>، لأن المعول عليها في التوسع والتصرف<sup>(11)</sup>.

ويرى جان كوهن بأنّ الإستعارة 'خرق لقانون اللغة.... ومكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور، وإن الصور كلها... تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية، وللإستراتيجية الشعرية هدف

(1) مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: د. رحمن غركان: 233.

(2) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: 220.

(3) ينظر: يد الشمال آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح (الاستعارة في الكتابات المبكرة في النقد العربي: فلنهارت

هاينريش، تر: شعاد الماتم (مقالة): 195-228.

(4) ينظر: شروح التلخيص: 4/ 45.

(5) أسرار البلاغة: 116.

(6) ينظر: الشعرية العربية، أدونيس: 48.

(7) في الشعرية: 122، 31، 85.

(8) دلائل الإعجاز: 393.

(9) أسرار البلاغة: 32.

(10) العمدة: 1/ 269.

(11) الوساطة: 34.

واحد هو استبدال المعنى<sup>(1)</sup>. ونجد على هذا ان اللغة الشعرية المحراف عن اللغة العادية، وهي خرق لقوانين اللغة إذ انها تمتاز بوجود علاقات جديدة ومبتكرة تربط بين الألفاظ، ولا تخضع فيها إلى الحقيقة بل إلى المجاز الذي يمثل الاستعارة أعلى مراحلها، وانها طريقة تعبير غير مباشر، التي تهدف التخييل والإيحاء لا إلى التقرير الذي هو سمة التعبير المباشر.

ويمكن الربط بين الاستعارة التنافرية وبين (Deviation، الانزياح)، بما هو انزياح عن معيار قانون اللغة، ولكنه ليس انزياحاً فوضوياً، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول<sup>(2)</sup>، ويرى هانجوم (Hangom) الذي شغل بنظرية الاستعارة ان من السمات المميزة للاستعارة في حقل الأدب تباعد المجالات بين المستعار والمستعار له، إذ يفرض التكلم في استعارة ما، تصورات الخاصة على المتلقي، وإن حيز فعله هذا أوسع مما تعترف به نظرية اللزوم (Imanent) أو التواضع (Conventionalist)<sup>(3)</sup>.

إذن إن الاستعارة من وسائل الإدراك الخيالي لتعبيرها عن ملاحظات متنوعة بطرائق متميزة إذ تجلّى قوتها الخيالية في خلال الجانب الفردي من التجربة في محاولة استكناه موضوعية الشيء بتأمل أبعاده<sup>(4)</sup>، لأن ما تؤسسه الاستعارة من علاقات بين العناصر يسمح بأن تتمثل الصورة الاستعارية بوصفها غير قابلة للإدراك على نحو صحيح، ما لم نأخذ، باعتبارنا، النظرة الرمزية والإشارية للغة، والاستعارة الجيدة أو الناضجة، هي التي تحقق ضرباً من المعرفة الكشفية، وتثري العالم وتحدد روابطنا به<sup>(5)</sup>.

(1) بنية اللغة الشعرية: 109-110.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 192-193.

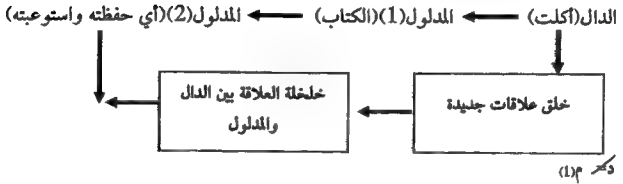
(3) S.O. Metaphor, Hangom, Problems and perspectives ، p28 تقرأ من: الأبداع الشعري وكسر المعيار:

53.

(4) مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: 231.

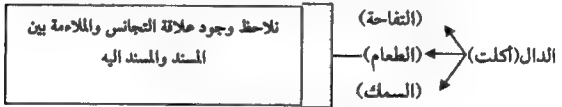
(5) الخيال، مفهوماته ووظائفه، عاطف جوده نصر: 281.

وفيما يأتي مخطط يوضح العملية الاستعارية:  
(علاقة التناظرية) (علاقة الملاءمة)

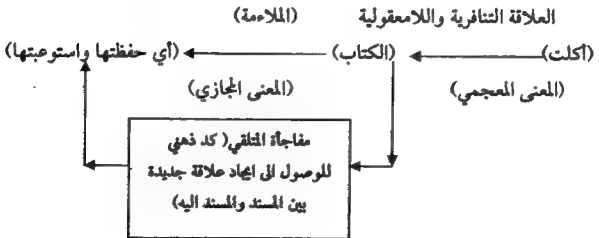
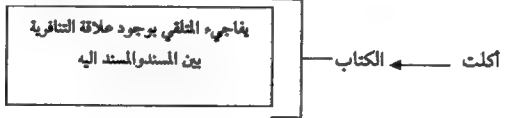


د م (2)

فالمتلقي عندما يسمع لفظة (أكلت) فإنه يتوقع المفعول به من الأنواع الآتية:



لكن المتلقي يفاجئ بسماعه لفظا لا يرتبط بعلاقة الملاءمة أو التجانس بين الفعل والمفعول به:





من خلال المخطط السابق نلاحظ بأن الإستعارة هي وسيلة المنشئ في التشخيص والتجسيد، وهما خاصيتان من خصائص التعبير الأدبي، ويمكن أن نسجل للاستعارة وظيفة أخرى بوصفها إحدى وسائل النفوذ إلى عوالم أخرى، أجل من عالمنا وأتقى، إذ يستطيع المبدع من خلالها أن ينقلنا إلى عوالم أخرى غير العالم الذي نوجد فيه، إذ بمقدورنا إِبصار الوجه الشعري الجميل المرتقي إلى مرتبة المثال الذي ينشده الإنسان، ويسعى إليه، ذلك العالم الآخر الذي لم يكشف الله الحجاب عنه إلا أمام بصيرة الشاعر، فاستحال صوراً ودلالات شعرية<sup>(1)</sup>.

إذن يمكن القول بأن الاستعارة تمثل خلاصة الانزياح المتعلق بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالاتها، ولا بد من التذكير بأن دراسة (الاستعارة) في العربية، وفي سائر اللغات الإنسانية الأخرى، من أهم ما شغل الدارسين في الماضي، وفي العصر الحديث<sup>(2)</sup>، لكونها وسيلة من وسائل التعبير عن المعاني الكثيرة عبر السمة الإيحائية لهذا الأسلوب، باليسير من الألفاظ وهو أحد أنواع الإيجاز، الذي سماه بعض المعاصرين التكتيف<sup>(3)</sup>.

وقد وظفها شعراء المملكات في سياقات شتى، منها: النسب، ووصف الحرب، وتصوير أجزائها، ووصف الناقة والفرس والمديح، ولرصد مثل هذه الإشارات الإبداعية التي تحمل دلالات إيحائية فإننا سنتناول بعض النصوص بالتحليل، وفيما يأتي نماذج بارزة منها مما ورد في شعر المملكات:

الأنموذج الأول: معلقة امرئ القيس إذ يقول فيها:

وَلَيْلَ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْغَى سَدُولَهُ	عَلَيْهِ بِأَنْوَاعِ الْمُتُومِ لِيَبْتَغِي
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا كَمَطَى يَجُوزُهُ	وَأَرَدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّ كَلِّ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطُّوِيلُ أَلَا انْجَلِي	بَصْنِيعَ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَلٍ <sup>(4)</sup>

(1) ينظر: وهج العققاء: 75.

(2) ينظر: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية الناص، د. محمد مفتاح: 81.

(3) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 254.

(4) شرح المملكات السبع: 29.

تحمل اللغة الشعرية دفقاً عاطفياً ووصفياً يتخذ الشاعر سبيلاً للإفصاح عن حالته الوجدانية فيتزاح بلغته عن السبل المعهودة في الاستخدام اللغوي، ليل لفظ (التمطي) ليلائم الصلب، واستعار لأوائله لفظ (كلكل) ولآخره لفظ (الاعجاز)، فطول الليل يوحي بمقاسات الهموم والشدائد، لأن المهوم يستطيل الليل ويستشعر وطأته، والشاعر في تشكيله الفني، خالف القاعدة المعيارية، ولا ريب أن الشاعر عندما يترك اللغة المألوفة، تصبح استجمالية النفس أو الحياة النفسية العلامة السيكلوجية المهيمنة، وتصبح التأملات التي تريد أن تعبر عن نفسها تأملات شاعرية<sup>(1)</sup>.

النموذج الثاني: معلقة زهير بن أبي سلمى

يقول الشاعر:

لدى أسدٍ شامي السِّلَاحِ مُقَدِّفٍ      لَهُ لَيْدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقْلَمِ<sup>(2)</sup>

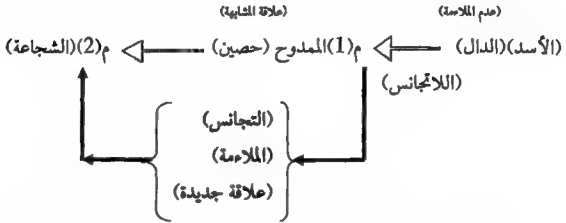
إن الانزياحات الدلالية تعمل على إذابة الفواصل بين مكونات النصوص الأدبية لتجعل منها كياناً واحداً فتعمل على خرق المؤلف في العلاقات اللغوية فتثير القارئ وتحفز ذهنه ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تمثل أحاسيس المبدع ورغباته. في البيت السابق استطاع الشاعر أن يوظف الانزياح الدلالي المتمثل بعقد المشابهة بين مشبهين متباعدين حقيقة لصالح النص ودلالاته، إذ استعار للممدوح (حصين) صفة الشجاعة من (الأسد)، ف يشبهه أسداً له لبتدان لم تقلم برائته، يريد أنه لا يعتريه ضعف ولا يعيبه عدم شوكة كما أن الأسد لا تقلم أظفاره، والبيت كله من صفة (حصين)<sup>(3)</sup>.

(1) شاعرية أحلام البقطة، جاستون باشلار: 161.

(2) شرح المملقات السبع: 80.

(3) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

والمخطط الآتي يبين كيفية تشكيل الاستعارة في البيت السابق وفق نظرية الانزياح:



فالصور الإستعارية حظت عند شعراء المعلقات بمكانة واسعة في معلقاتهم إذ تأتي بعد التشبيه من حيث تناولهم لها، وقد يجمع الشاعر أكثر من استعارة في بيت واحد، لأن التكتيف الدلالي يمنح النص ثراءً في التعبير عن التجربة ويحفز المتلقي لرصد الانزياحات الأسلوبية وما أتاحتها للشاعر من مساحة في العرض، ومن السياقات التي وظف فيها الشاعر الأسلوب الاستعاري المتعدد تصوير الحرب، لكون الشاعر قد عاصر حرباً طويلة ضروساً بين عبس وذبيان، من ذلك قوله - أي زهير بن أبي سلمى - مصوراً تلك الحرب، وما فعلته بالقوم المتحاربين:

وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَدِيثِ الْمَرْجُمِ	وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَذَقْتُمْ
وَضَمْرٌ إِذَا فَرَّيْتُمُوهَا فَتَضَمَّرْ	مَتَى تُبْعَثُوهَا تُبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً
وَتَلْقَحُ كَشَافاً ثُمَّ تُنْجِ فَتَنْجِمِ	فَتَفْرُكُكُمْ عَرَكَ الرَّحَى بِقَالِهَا
كَأَخْمَرٍ عَادَ ثُمَّ تُزْغَرُغُ فَتَنْظِمِ	فَتَنْجِجُ لَكُمْ غُلْمَانِ أَشْأَمَ كُلِّهِمْ
فَرَى بِالْعَرَاكِ مَنْ قَيِّزٍ وَجَزَمِ <sup>(1)</sup>	فَتُغْلِلُ لَكُمْ مَا لَا تُغِلُّ لِأَهْلِهَا

إن الشاعر قد رسم هذه الأبيات لوحة فنية قوامها التشبيه ويبدو على النص هذا التراكم الواضح من الدوال والمدلولات فلقد انبثقت الرؤية الجمالية للشاعر من خلال هذه الصور الإستعارية التي كانت وسيلته الدقيقة في نقل تجربته الشعورية إلى المتلقي، فقد تشكّل البناء الإستعاري في قوله: (ذقتم/ الرحا/ تلقح كشافاً)، وذلك كالآتي:

(1) شرح المعلقات السبع: 78-79.

## 1- (ذقتم):

فأصله: اختبار الشيء من جهة الطعم، ثم يشتق منه مجازاً<sup>(1)</sup>، فيقال: ذاق عاقبة امره، أي تجرع مرارة الفشل، فلما استمرت تلك الحرب سنين طويلة، نالت كل واحد ممن عاصروها بنصيب من شدة ويلات الحرب، فعبر عن تلك الآلام بـ(ذقتم)، لما في لفظ الإذاقة من المبالغة في الإدراك<sup>(2)</sup> لطعم الشيء، ولكون الذوق أقرب الحواس إلى موطن الإدراك والتعقل لدى الإنسان، وهذه الاستعارة في موضعها تضاعف دلالة الإحساس بالشيء المؤلم، ومن ثم سيتضاعف أثره في النفس.

## 2- في صورة نار مشتعلة تأتي على كل شيء يواجهها.

## 3- (الرحا):

أصله: آلة مصنوعة من الحجارة لطحن الحنطة والشعير، واستخدمها الشاعر مجازاً لطحن الرجال والأموال.

## 4- (لقت)(كشافا):

أي: نتاجاً في إثر نتاج<sup>(3)</sup>.

صور الحرب في صورة أثى تلد سنة بعد سنة وتضع ترومين، وكل من تلدهم يملون غلمان شوم، ترضعهم إلى أن تغطمهم، وفي هذه الصورة الاستعارية إشارة إلى آثار وعواقب الحرب من خلال ما تخلفها من أرامل وأيتام وضحايا بين القوم المتحاربين.

يتبين لنا من النموذج السابق إن الانزياحات التي تحققها الأنساق الاستعارية عبر مخالفة النمط الإسنادي المألوف هي في حقيقة الأمر محاولة للاستدلال على المعاني الشواني من خلال التوقف عندها والاصطدام بها مرحلياً يعقبها عملية اختراق وتجاوز لما وراءها من معانٍ<sup>(4)</sup>.

(1) معجم مقاييس اللغة: 272.

(2) ينظر: الطراز: 237/1.

(3) ينظر: معجم مقاييس اللغة: 894.

(4) ينظر: الانحراف في لغة الشعر: 38. وينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني: 399.

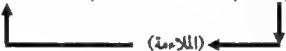
### النموذج الثالث: معلقة ليبد

يقول الشاعر:

صَادَقَنَ مِنْهَا غِرَّةٌ فَأَصَابَتْهَا      إِذْ أَلْمَنَا لَا تُطِيشُ سِرَّهَا<sup>(1)</sup>

فقله (إن المنايا لا تطيش سهامها) استعارة مكنية إذ جعل فيها المنايا كالإنسان لها روح وجسد وحركة، وتستعمل السهام لدى هجومها على الكائنات الحية، وهي لا تخفي هدفها، ولا يعيقها شيء عن تحقيق مرامها.

(عدم الملاءمة) (حالة المثابرة)

المنايا (الدال) م ← (1) الهجوم بالسهام (من صفات الإنسان) م ← (2) الإصابة في الهدف  

(الملاءمة)

### النموذج الرابع: معلقة عنترة

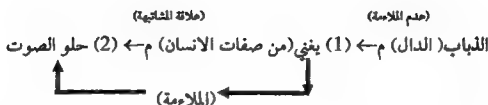
يقول الشاعر:

وَحَلَا الذَّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ يَبْرَحُ      حَرِدًا كَفَيْغَلِ الشَّارِبِ الْمَرْتَمُ  
 هَزِجًا يَحْكُ ذِرَاعَهُ يُلَوِّحُ      قَدْحَ الْمَكْبُ عَلَى الزُّكَاوِ الْأَجْدَمِ<sup>(2)</sup>

إن الأبيات السابقة تحتضن انزياحاً استبدالياً من خلال النسق الاستعاري وذلك عن طريق استعارة الشاعر صفات إنسانية وأعطاه ل (الذباب) وتسمى هذا النوع من الانزياح بالانزياح النعني، إذ توجد علاقة (عدم الملاءمة) بين المسند والمسند إليه، والمخطط الآتي يبين كيفية تشكيل عملية الاستعارة:

(1) شرح المعلقات السبع: 100.

(2) المصدر نفسه: 133.



إن عدم الملاءمة تكمن في أخذنا المعنى الحرفي لـ (يغني) أو (التفريد)، في حين أن المعنى الأول يحيل على معنى ثان وهو حلاوة الصوت أو رقة الصوت، عن طريق وجود علاقة مشابهة بين المدلول الأول م<sup>(1)</sup> وبين م<sup>(2)</sup>، وإن الجملة ذات الانزياح الدلالي تقتضي بنفسها الانتقال من م<sup>(1)</sup> إلى م<sup>(2)</sup> لاستعادة الملاءمة بين الصفة والموصوف، لأن المدلول الأول م<sup>(1)</sup> يجعل الكلمة منافرة<sup>(1)</sup> والاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب على هذه المنافرة<sup>(1)</sup>.

وقد قام الشاعر بتكوين الصورة الاستعارية عن طريق استعارة الصور الآتية:

### أولاً: صور سمعية متعصبة بالإنسان: (يغني، هزجا، مثرنم):

إذ أضاف الشاعر إلى (الذباب) صفات تحولها من (حقل إلى آخر) وذلك من كيان حيواني إلى كيان توازي الإنسان في (الفناء) فهناك علاقة (عدم الملاءمة) بين الصفة والموصوف.

وأكد على تقوية هذه الاستعارة عن طريق تشبيه (الذباب) ب:

1. (الشارب المثرنم): لكي توازي كيان الإنساني المحترف على الفناء القائم على الشرب
2. (قدح المكب على الزناد الأجلد): إذ تتكون من الألفاظ: (قدح، المكب، الزناد) وفيها صور لمسية مختصة بالإنسان، إذ شبه حك الذباب إحدى يديه بالأخرى برجل مقطوع اليدين محاولاً أن يقدح الزناد.

### ثانياً: صور سمعية متعصبة بالطيور: (التفريد):

إذ أضاف إلى (الذباب) صفات أخرى تحولها من كيان لآخر داخل (الحقل الحيواني) وذلك عندما استعار لها صفة (التفريد) التي هي من صفات (الطيور).

(1) بنية اللغة الشعرية: 109.

إذن يمكن القول بأن الشاعر من خلال هذه الانزياحات في المستوى الدلالي (الاستعارة) قام بمخرق حدود الواقع الطبيعي للذباب اعتماداً على خياله، لتكوين صورة غير مألوفة للذباب وموحية بعلاقات مجازية وذلك لغرض التأثير في المتلقي ومن ثمّ إيصال رسالته إليه<sup>(1)</sup>. إذ أن العلاقة الاستعارية عملت على تكثيف المثيرات الأسلوبية التي تعاطاها الشاعر في بناء علاقاته اللغوية وربطها بمدلولاتها، فعملت على إنجاح الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها، وشد انتباه القارئ متجاوزاً القراءة السطحية ليصل لمرحلة القراءة العميقة، أي معنى المعنى، فكان صانع الاستعارة ذاتاً مقدرة لفظية يستخرج من قول يفترق إلى الانسجام لأغراض التفسير الحرفي، قولاً دالاً، من أجل تفسير جديد يستحق أن يسمى استعارياً، لأنه يولد الاستعارة، لا من حيث هي منحرفة بل من حيث هي مقبولة أيضاً<sup>(2)</sup> وفي هذا فإن المعنى الاستعاري عند القدماء لا يتكون من الاصطدام الدلالي، بل يتكون كذلك من المعنى الإخباري الجديد الذي يبرز من انهيار المعنى الحرفي، أي من انهيار المعنى الذي ينتج إذ اعتمادنا على القيم الشائعة<sup>(3)</sup>، وهناك نماذج أخرى من الصور الاستعارية وردت في شعر المعلقات، ولا يسع المجال لبيانها<sup>(4)</sup>.

### ثالثاً: الكناية

إن أسلوب الكناية شكل من أشكال التعبير بالتلميح وهو كلفظ دلّ على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز<sup>(5)</sup>، والكناية تلازم بين معنيين، معنى يدل عليه ظاهر الدال وهو المعنى الحقيقي الذي يتمّ تجاوزه - لعدم القصد إليه - ومعنى إيحائي كنائي وهو المقصود، فالمعنى الأول ليس إلا أداة توصيل، تؤدي بالضرورة دور الوسيط بين اللفظ ومعناه الإيحائي، بسبب من الارتباط الوثيق بينهما.

(1) ومن الصور الاستعارية أيضاً قوله: (فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل مرّ مذاقته: 137): استعارة مكنية، (حتى تسربل بالذم: 137): استعارة مكنية.

(2) في الشعرية: 140.

(3) المصدر نفسه: 140.

(4) فمن تلك النماذج: طرفة بين العبد: (ووجه كان الشمس ألقّت رداها عليه: 49): استعارة مكنية، (ذروة البيت الشريف: 57): استعارة تصريحية، (أرى الموت: 61): استعارة مكنية، (وظلم ذوي القربى أشدّ مضاضة: 63): استعارة مكنية، (ستبدي الأيام: 68): استعارة مكنية.

(5) ينظر: الملل السائر: 172/2

توضع الكناية، في الدرس البلاغي العربي الحديث، في إطار علاقتي التجاور والتداعي؛ إذ الكتابة- كما يرى دي سوسير- أمتدادية أو تلاحمية، وتستثمر العلاقات الأفقية للغة<sup>(1)</sup>، ويتجلى ذلك بوضوح أكثر في نظرية جاكوسون الدلالية، التي وضعها في حديثه عن الحبكة القائمة على اختزال الوجود البلاغية في علاقتي التشابه والتجاور، إذ تتألف هاتان العلاقتان من عملية الإزاحة الحاصلة في كل من المحورين الاستبدالي (العمودي) والسياق (الأفقي)، فالاستعارة تقوم على الإبدال اعتماداً على المشابهة والمشاكلة، على حين يعتمد المجاز المرسل والكناية على الإزاحة القائمة بين التجاور والتداعي<sup>(2)</sup>.

والكناية عدول عن التصريح بالمعنى المراد إثباته إلى ذكر ما يلزم عن هذا المعنى، فيذكر الفاظاً ذات دلالات تتضمن معنى يكون مهيئاً للمعنى المطلوب في ذهن المتكلم، والتعبير بها ليس تعبيراً مباشراً، وهنا تكمن قيمته في إغناء النصوص الشعرية. فالكناية عن المعنى والتعريض به أجل وأبلغ من التصريح به أو الإفصاح عنه<sup>(3)</sup>.

ويمكن القول بأن الكناية تتكون من بعدين دلاليين:

الأول: المعنى الظاهر وهو غير مقصود. وتكمن قيمته في أنه الدليل على وجود الثاني والطريق إلى كشفه.

الثاني: المعنى الخفي (معنى المعنى)<sup>(4)</sup> وهو المعنى المقصود.

إن عملية (العدول) في الأسلوب الكنائي تعتمد بشكل كبير على المتلقي وقدرته على إدراك المعنى المراد أو المعدول إليه، ذلك أن في الأسلوب الكنائي المعنيين بتجاوران في الصيغة، المعدول عنه والمعدول إليه، إلا أن إدراك الثاني منهما متوقف على خصوصية ذهن المتلقي، وقدرته على الكشف عنه واللفظ في الكتابة ليس بالواضح ووضوح المذكور صراحة، ولا هو بالخفي الذي

(1) الخطاب الشعري الحديثي- الصور الفنية: 101.

(2) بنية الكتابة: 34.

(3) ينظر: دلائل الإحجاز: 109.

(4) وقد أشار عبد القاهر إلى هذين المعنيين ب ( المعنى، ومعنى المعنى )، قال: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض مباشرة بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تحبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة، فعلت: خرج زيد.. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثالثة تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل [دلائل الإحجاز: 258]



أخفي عن عمد وقصد، فهو أشبه ما يكون بالمكسو بثوب رقيق يشف عما تحته، فلا هو مستور ولا هو عار، وفي ضوء ما سبق يمكن القول إن في الكناية عدولاً عن لفظ إلى آخر دال عليه، إذ إن المشعشع يستعمل ألفاظاً غير قاصد معناها الذاتي المباشر، بل لازم معناها.

إذن إن النظام الكنائي أحد الأنظمة الفاعلة في النص الأدبي، التي تعطيه حيويةً وشرافاً، وتكثيفاً دلاليّاً وجماليّاً في آن؛ إذ إنه إقصاءٌ للمعاني المباشرة للدوال، والتحول عنها إلى دلالات إيحائية عميقة، ما يجعل المتلقي يشعر بلمسة في رحلته القضاية، في الكون النصي، لاستكشاف تلك الدلالات الغائبة، الساجية في فضائه الواسع<sup>(1)</sup>، وأن هذا النظام يقوم على كسر النسق الدلالي المتعارف عليه؛ إذ يوهم السياق الكنائي بانزياح الدال إلى مدلولات جديدة، مفارقاً للدلالات الأصول المرتبطة به عرفياً-وضعياً، لكن التأمل في السياق النصي الكلي المتوضع فيه يبين عن خيوط دلالية تكشف عن بقاء الدلالات الوضعية، إلى جانب المحدث، في البنية العميقة، ما يمنح النظام الكنائي بُعداً جمالياً ودلاليّاً يجعله ييارح درجة الصفر ليوغل في الشعرية درجات<sup>(2)</sup>، وفيما يأتي نماذج من الاستخدام الكنائي لدى شعراء المعاقات:

النموذج الأول: معلقة امرئ القيس إذ يقول الشاعر:

وقد اغتريني والطير في وكثائها      منجرو قنيد الأوابد فيكل<sup>(3)</sup>

فالبنية الكنائية(قيد الأوابد) نحيلنا إلى مدلول إيحائي عميق وهو سرعة فرس الشاعر، لأن فرسه يقيد الوحوش بسرعة لحاقه إياها..وقوله قيد الأوابد جعله لسرعة إدراكه الصيد كالقيد لها لأنها لا يمكنها الفوت منه كما أن المقيد غير متمكن من الفوت والهرب<sup>(4)</sup>.

(1) الكناية في شعر البردوني ديوان (السفر إلى الأيام الخضر) نموذجاً دراسة سيميوطيقية، عبد الله حمود الفقيه: <http://www.albaradoni.com>

(2) الكناية في شعر البردوني ديوان (السفر إلى الأيام الخضر) نموذجاً دراسة سيميوطيقية، عبد الله حمود الفقيه: <http://www.albaradoni.com>

(3) شرح المعلقات السبع: 32.

(4) المصدر نفسه: 32، ومنه قوله أيضاً(شرح المعلقات السبع: 16):

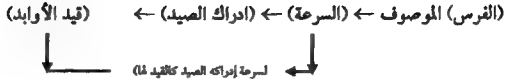
فقاقتْ دُموغَ العينِ مني صبايةً      على التحيرِ حتى بلّ دُمني تحليبي

غداها نجر للماء غير الحلال: ص 24

غداثها مستشزرات لى العلا: ص 26.

نؤوم الفضي: ص 27.

لم تتلقى من تغفل: ص 27.

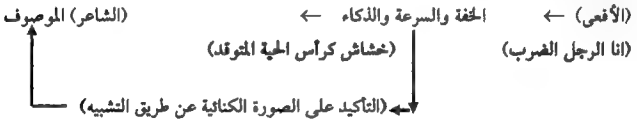


### الأنموذج الثاني: معلقة طرفة

يقول الشاعر:

أنا الرَجُلُ الضَّرْبُ الَّذِي تُعْرِفُونَهُ خَشَّاشُ كُرَاسِ الْحَيَةِ الْمُتَوَقِّدِ<sup>(1)</sup>

فالمقول اللغوي (أنا الرجل الضرب) بؤرة دلالية في إنتاجه، وعبر علاقة الأثرية - من حيث علاقة الدال بالمدلول - يتحول منه إلى المدلول الإيحائي المتمثل في الخفة والذكاء والنشاط، أي خفيف اللحم والحاد الذكاء، ومعنى (خشاش) أي خفيف الحركة نشط، ثم استعان بالتشبيه في قوله (كرأس الحية المتوقد) لتأكيد الصورة وترسيخها فإن سرعة رأس الحية وخفته ويقظته جعل منها تشبيهاً لحاله، وإن خفة الرأس كناية عن الذكاء في حين أن (عرض القفا) كناية عن البلاهة وقلة الذكاء<sup>(2)</sup>.



### الأنموذج الثالث: معلقة زهير

وتعطو برخص غير شئن: ص 27.

إذ تتزاحم الدلالات، وإيماءات عدة عند قراءة هذه الأبيات، فتتداخل إشارات ومضات دلالية تصويرية متتابعة على بنية المستوى السطحي، وهو يعني بهذه الكنايات أنها تعيش في دعة ونعيم، فهي تشرب الماء العذب الصافي، وتعنى بشعرها، ولا تنهض للعمل باكراً، نائمة اليدين. [شرح المعلقات السبع: 24، 26، 27] شرح للمعلقات السبع: 64.

ومنه قوله أيضاً: ولست بجمال التلاع: كناية عن جوده، وقوله: وحلقة القوم: كناية عن النخوة، وقوله: الحوائيت: كناية عن اللهم، والبيت المصعد: كناية عن شرف الأصل. وقوله: لم أحفل متى قام عودي: كناية عن الموت، وقوله: ومن لم تزود، (ومن لم تبع له بتاتا): كناية عن التكيف [شرح المعلقات السبع: 57-59]، أما قوله: [شرح المعلقات السبع: 59]

رأيت بني خيرة لا يتكروني ولا أهل هذلك الطرف الممدد

ففيه ثلاث كنايات: الغبراء: كناية عن الفقراء، الطرف: كناية عن الأغنياء، الممدد كناية عن العظمة.

يقول الشاعر:

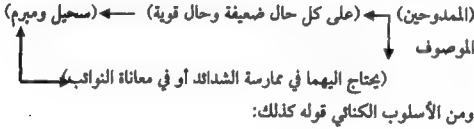
يَمِيناً لَنَنْهَم السَّيْدَانِ وَجِدْنَا  
على كلِّ حالٍ من سَحِيلٍ وَمُبْرَمٍ<sup>(1)</sup>

إن الكناية تكمن في قوله (سحيل ومبرم):

(سحيل): كناية للضعيف أو عن سهولة الأمر، وأصله من الحِطْبُ المفرد أي المفتول على قوة واحدة<sup>(2)</sup>.

(مبرم): كناية للقوي أو عن صعوبة الامر، وأصله من المفتول الذي له طاقات أي المفتول على قوتين أو أكثر<sup>(3)</sup>.

فالشاعر يتوجه بالخطاب لمدوحيه هُرم بن سنان والحاتر بن عوف<sup>(4)</sup> لكي يمدحهما بأنهما نعم السيدان وجدا على كل حال ضعيفة وحال قوية، إذ يحتاج اليهما في ممارسة الشدائد أو في معاناة النوائب<sup>(5)</sup>.



(1) شرح المملقات السبع: 75.

(2) ينظر: نهاية الأرب من شرح مملقات العرب، محمد بدر الدين أبي فراس النعماني الحلبي: 82.

(3) شرح المملقات السبع: 75.

(4) المصدر نفسه: 75.

(5) ومن ذلك قوله: [شرح المملقات السبع: 80]

فشد فلم يفرج بيوتا كثيرة لدى حيث آلت رحلها أم قشعم

فاللحال (أم قشعم) مؤشر رمزي يجيل، عبر بنية التناص، عرقياً إلى دلائل الموت، وملقى الرحل معناه منزلة لأن المسافر يلقى به رحله، أراد عند منزلة التوقف: [شرح المملقات السبع: 80]

ومنه قوله كذلك:

- يهريس يأتيا وبوطاً بهنسم: 82 (كناية عن القهر والإذلال)

- وأن يرق أسياپ السماء بهسلم: 83 (كناية عن الحرب وطلب النجاة)

- ومن لم يهد عن حوضه بسلاحه: 83 (كناية عن التوسل بالقوة)

- فلم يبق إلا صورة اللحم والدم: 84 (كناية عن الجسد الفاسد الذي يتخلو من حقيقة الإنسان وقيمه)

وَمَنْ يَنْغْصِرْ أَطْرَافَ الزَّجَاجِ فَإِنَّهُ يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكْبَتَ كُلِّ لَهْفَةٍ<sup>(1)</sup>

يقوم المقول النصي ومن يغص أطراف الزجاج يطيع العوالي بإنتاج دلالة كنائية تتمثل في رفض الصلح، وأراد بأنه من أبي الصلح ذللت الحرب وليته. وهناك نماذج أخرى من الأسلوب الكنائي في شعر المعلقات<sup>(2)</sup>.

### رابعاً: أنسنة الطبيعة:

إن الأنسنة Humanism هي خاصية جمالية بارزة من خواص الأدب والفن، وتعني أن يقوم الأديب أو الفنان بنقل صفات البشر كال تفكير والكلام والحركة إلى الكائنات الأخرى مثل الحيوانات أو الزمان أو الجماد، إذ يقوم الشاعر من خلالها بإسقاط ما يحول في نفسه من مشاعر وأحاسيس على تلك الكائنات، لكون الأنسنة أكثر تأثيراً في المتلقي ومن ثم أكثر توصيلاً لرسالة المبدع.

وفيما يأتي نماذج من أنسنة الطبيعة لدى شعراء المعلقات:

#### 1- مخاطبة الحيوان:

عندما يقوم الشاعر بأنسنة الحيوانات فيزيد الصورة الشعرية أكثر عمقا واتساعا، لأن الأنسنة تمثل انزياحا دلاليا يفاجئ المتلقي ويلفت نظره، فمن ذلك قول امرئ القيس محاورا الذئب:

فَقُلْتُ لَئِمَّا عَوَى: إِنَّ شَانَنَا قَلِيلُ الْغِنَى إِنَّ كُنْتُ لِمَا تَمَوَّلُ  
وَمَنْ يَحْتَرِثُ حَرَمِي وَحَرَمَكَ يَهْزِلُ<sup>(3)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 83.

(2) فمن تلك النماذج: الحارث: (لا يقيم العزير بالبلد السهل: 152) كناية عن رفض القهر والإذلال. لبيد: (وجزور لِسار دعوت لحفها: 107) كناية عن الكرم والعطاء والجود. عمرو بن كلثوم: (نورد الرايات بيضا: 117) كناية عن الشرف والسلام، في حين أن قوله (ونصدهن حرا: 117) كناية عن الفتك بالأعداء. لبيد: (فأين منك مراهما: 94) فالاستفهام ب(أين) هنا كناية عن بعد محبته.

(3) شرح للمعلقات السبع: 31.

إن أنسنة اللذب ومحاورته يمثل انزياحا دلاليا حاداً يصدم توقعات المتلقي، إذ جعل الشاعر من اللذب - وهو حيوان غير عاقل - كائناً عاقلاً، وسأواه مع نفسه في طلبهم الغنى وعدم الظفر به، فكلاهما إذا ظفر بشيء فوّته على نفسه بالإنفاق، لذلك من يسعى سعيهما فسوف يفتقر ويكون مهزول العيش<sup>(1)</sup>.

## 2- مخاطبة المعنويات (الليل والنهار):

إن التراكيب تستمدّ شعريّتها في النص من خلال ابتعادها عن القوالب المألوفة ومن مفاجأتها المتلقي، ونلاحظ بأن شعراء المعلقات قاموا بأنسنة الزمن فمخاطبوا الليل والنهار من خلال العنصر الاستعاري الذي ساد افق النص فأكسبه مسحة جمالية، ومن الأساليب الإنزياحية في أنسنة الليل قول امرئ القيس:

وليل كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سَدْوَهُ	عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْمُسُومِ لَيْلِي
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِجَوْزِهِ	وَأُودِعَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّ كَلِيلٍ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطُّوِيلُ أَلَا انْجَلِي	بَصْبَحَ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْتَلٍ <sup>(2)</sup>

في الأبيات السابقة تشكل عملية الإنزياح في قول الشاعر: (ألا أيها الليل الطويل ألا المجلي) خرقاً للغة وقواعدها، لأنه يؤنس Humanized الطبيعة باستخدام تكتيك الاستعارة إذ جعل من الليل كائناً يعقل ندائه ويعي خطابه، وكأنه ليل متجدّد ليس له نهاية، وهذا الأسلوب المنزاح يشدّ انتباه المتلقي إلى النص ويفاجئه، فتجربة الشاعر هيمنت على صوره، فأحالتها إلى صور نفسية.

## 3- مخاطبة الطفل:

إن تعلق الشاعر بأرضه وطبيعة تعلقاً وجدانياً جعل نفسه تتوحد مع الطبيعة توحداً ثابتاً، فباتت مشاهدتها أشخاصاً حية تتمتع بميزات إنسانية أنطقها وطبع عليها صفات حية، ومنحها

(1) شرح المعلقات السبع: 31

(2) المصدر نفسه: 29.

حراساً بشرية، فإذا هي تري وتسمع وتشم وهي تضحك وتبكي وتتألم وتفرح، إذ إن الطبيعة - بمظاهرها المختلفة - الصامته والمتحركة - هي من أكثر الأشياء قرباً إلى نفس الشاعر، وأشدّها تأثيراً عليه، ولعل من أبرز مظاهر الطبيعة الصامته الدبار أو ما يدل عليها، نحو الطلل، الربيع، الرسم، الدّمن... إذ يرتبط بها الشاعر ارتباطاً وثيقاً لأنها رمز للعالم المفقود<sup>(1)</sup>، لذلك فإن المقدمات الطليّة عند الجاهليين تعدّ مرآة صادقة للحالات النفسية التي تدور في دواخلهم، وتقوم أساساً على مبدأ صراع الإنسان ضد الطبيعة للتغلب على هذه الحياة والبقاء فيها.

فمن أمثلة مخاطبة الطلل قول زهير:

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبِّعِهَا      أَلَا أَلِمْتُ صَبَاحاً أَيُّهَا الرِّبْعُ وَأَسْلَمْتُ<sup>(2)</sup>

ومنه قول عنتره:

يَا دَارَ عَيْلَةٍ بِالْجَوَاءِ تَكْلُمِي      وَعِجِي صَبَاحاً دَارَ عَيْلَةٍ وَأَسْلَمِي<sup>(3)</sup>

فالطلل رمز لوقت سعيد وصحبة [جميلة]، تنعم الشاعر بها في ذلك المكان، ولكن لم تدم طويلاً فسرعان ما فقدتها<sup>(4)</sup> لذا نجد بأن شعراء المعلقات قاموا بأنستته مظهراً لها على درجات الود<sup>(5)</sup> وذلك لأن أحسن الأشياء التي تعرف ويتأثر لها هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاضها، أو التألم منها، أو ما وجد فيها الحالان من اللذة والألم، كالذكريات للعهد الحميدة المنصرمة التي توحد النفوس وتلتذ بتخليها وتتألم من تقضيها وانصرامها<sup>(6)</sup>، فالكثافة الوجدانية حين تصل بالشاعر إلى درجة الإخفاق ينفجر ينبوعه الشعري عن خوالج نفسه، فيلجأ إلى تفريغ مخزونه الداخلي عن طريق محاورته للطلل، ليثبت في قوالبها كل المعطيات البيئية والاجتماعية والنفسية.

(1) ينظر: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: 207.

(2) شرح المعلقات السبع: 72.

(3) المصدر نفسه: 130.

(4) الحوار في الشعر العربي القديم شعر امرئ القيس أمّودجا، د. محمد سعيد حسين مرعي: 8.

(5) المصدر نفسه والمصحفة نفسها.

(6) منهاج البلاغ وصراح الأدباء: 21.

## خامساً: الرمز

إن أسلوب الرمز بنية مركبة على نحو جمالي، كل توتر ومسافة، بين العابر الموقوت، والأبدي الدائم، بين المظهر الحس المتغير الذي يكون نواة الصورة الشعرية، وماهيات الأشياء بوصفها أساساً للكينونة، ولدوام ما هو واحد وليس متغيراً، إنه تركيب جمالي جامع بين الصيرورة والكينونة، صيرورة المظهر الحسي المتغير الذي يعبر الرمز عنه بالنشاط التخيلي المتمثل في الصورة، والإشارات المجازية، وكينونة الأشياء بتسميتها على ما هي عليه، بالتوغل في لبابها وكنهها<sup>(1)</sup>.

فالرمز أداة لتفجير كل طاقات المعاني المترسبة في الشعور، واللاشعور، عن طريق الوجدان، أو تكثيف الانفعال الذي يعمل فكر المتلقي على محاولة إدراكه، قد يعبر الشاعر عن المعنى ببعض الظلال، أو يلجأ إلى أطراف المعاني، وعلى القارئ أن يتلمس من وراء ذلك كله دلالات، يدرك من إيماتها ما لم يدركه الشاعر نفسه<sup>(2)</sup>.

وللرمز أهمية كبيرة في فهم القصيدة، وقد تنوع تعريفه بين النقاد فمنهم من يرى فيه كائناً حياً، أو شيئاً محسناً، إذ أنه يقوم على نوع من التشابه الجوهرى بين الرامز والرموز غير مقيد بعرف وعادة، لأن الرمز هو صورة الشيء محولاً إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يقدو لكل منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص، ثمة إذاً ثنائية مضمرة في الرمز وهذه الثنائية تحيل على تقويم جماليين متماثلين، مع الإشارة إلى أن هذا التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجره المبدع، أي أن الأساس في جعل الصورة واحدة هو الرمز<sup>(3)</sup>، وأن قيمة الرمز الأدب تكمن في ذاته ولا تسقط عليه إسقاطاً<sup>(4)</sup>، وأن هذه العلاقة لا تقوم على المواضع أو الاصطلاح، لأن اختيار الرمز ليس أمراً تعسفياً أو اعتباطياً، وإنما تدعو إليه ضرورة نفسية، إنه نتيجة لنوع من التفكير الذي تميله الرغبة<sup>(5)</sup>.

ولكي يتحقق الوصف والرمز الأدبي فلا بد من وجود أساسين ضروريين ألا وهما<sup>(6)</sup>:

(1) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر: 114، و معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 101.

(2) دراسة في لغة الشعر: 11 12.

(3) المذهب في الشعر العربي الحديث، ماجد قاروط: 98.

(4) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد: 37.

(5) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل: 75، و ينظر الصورة في الخطاب البلاغي والنقدي: 191.

(6) ينظر: الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام، مؤيد اليوزكي (أطروحة دكتوراه): 22.

- 1- مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تستحيل غالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية (المجردات) المرموز لها، وعندما يتمازج المستويان في عملية الإبداع يخلق الرمز.
- 2- لا بد من وجود علاقة بين المستويين السابقين، هذه العلاقة هي التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه، والمقصود هنا بالعلاقة - علاقة المشابهة - التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية، بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين (الرمز) والرموز له، من مثل النظام والانسجام والتناسب، وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسي في كليهما.

وتكمن فائدة الرمز من حيث كونها أداة لتفجير كل الطاقات والدلالات المترسبة في عمق الشعور واللاشعور، يثيرها الوجدان والانفعال والخصوبة في تجليات القصيدة<sup>(1)</sup>، والرمز يتكون من مجموع الصور الفنية في القصيدة، إذ تؤدي عناصرها دور الموصل للأفكار والمشاعر والطموحات للطبقة والمجتمع<sup>(2)</sup>.

وللرمز الواحد أكثر من مستوى دلالي، من حيث بعده المعنوي وما يتعلق به من الأبعاد الإنسانية مثل: البعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعد الفلسفي<sup>(3)</sup>. والرمز واحد من أهم العناصر التي غصت بها لوحات وقصائد الشعر الجاهلي وعند استقراء السياق الشعري في قصائد المعلقة - التي تمثل النموذج الناضج للشعر الجاهلي - نلاحظ بوجود رموز أدبية ذات دلالات إيجابية، ومن تلك الرموز:

#### أ- رمزية اللون (سيمياء اللون):

استخدم شعراء المعلقة الألوان كرموز وذلك من أجل الوصول إلى أقصى مستوى من التأثير في المتلقي، ف لا يخلو أي عمل أدبي، مهما كانت قيمته أو مدى تماسكه من مدلول رمزي فهو جهد ذو منظويات رمزية تضيء لنا عالم الشاعر وتفتح عن منحنيات نفسه من قيعان أو ذرى نفسية أو وجدانية<sup>(4)</sup>، وأن وعي الشاعر الجاهلي بالألوان ودقة استخدامه لها، تشير إلى تطور

(1) ينظر: دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد: 10 12.

(2) ينظر: جماليات الصورة الفنية: 15.

(3) ينظر: الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام: 35.

(4) في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، د. علي جعفر العلاق: 55.



حضاري يكشف في بعض وجوه جوانب من حياة العرب الجمالية قبل الإسلام وفيما يأتي نماذج<sup>(1)</sup> من تلك الاستخدامات:

1- اللون الأسود:

أ- اللون الأسود في الشفاء رمز للجمال:

يقول طرفة:

وَيَسِيمُ عَنْ أَلْمَى كَأَنَّ مُتَوَرَّأً      تَخْلَلُ خُرُ الرُّنْدِلِ دَغْمَصٍ لَهُ لَدِي<sup>(2)</sup>

من الصفات الجميلة للمرأة سواد اللثة التي تطلّى بالإثمد حتي يبرز بياض الأسنان ولعانها.

ب- اللون الأسود في الحيوان رمزاً لقوة الإبصار:

يقول طرفة:

طُحُورَانِ غَوَارَ الْقَدَى قَرَأْمَا      كَمَكَحَوْتُكِ مَدْهُورَةً أَمْ قَرَقَلِي<sup>(3)</sup>

فهو يشبه عين ناقته بعين البقرة وكلاهما مكحولة، للدلالة على قوة الإبصار عندهما.

2- اللون الأبيض:

أ- اللون الأبيض رمزاً للمجد والشرف:

يقول عمرو بن كلثوم:

وَأَيَّامٌ لَنَا عَزْ طُؤَالٍ      عَصَيْنَا أَلْمَلِكَ فِيهَا أَنْ نَلِينَا<sup>(4)</sup>

(1) في هذا الموضوع استمنا برسالة الماجستير (اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي) للباحثة: أمل محمود عبدالقادر، كلية الدراسات العليا، جامعة التجاج الوطنية، 2003م.

(2) شرح المعلقات السبع: 49.

(3) المصدر نفسه: 55.

(4) المصدر نفسه: 117.

فالشاعر يرمز لأجداد قبيلته باللون الأبيض، للدلالة على شرفها والنصر الذي تحقق فيها.  
الغفر بمعنى البيض<sup>(1)</sup>.

ب- الجمع بين اللونين الأسود والأبيض رمزا للشمولية:  
يقول الحارث:

لَمْ جَاوُوا يَسْتَرْجِعُونَ فَلَمْ تَرْزُ      جِئَ لَهُمْ ثَامَةً وَلَا زُفْرَاءُ<sup>(2)</sup>

فالشامة هنا تعني السوداء، والزهراء تعني البيضاء، وجمع الشاعر بين اللونين كرمز للشمول والإحاطة.

### 3- اللون الأصفر

أ- اللون الأصفر في الإنسان رمز للجمال:  
يقول طرفة:

وَوَجْهٌ كَأَنَّ الشَّمْسَ أَفْطَ رِدَاءَهَا      عَلَيْهِ نَقِيّ اللُّونِ لَمْ يَتَّخِذْ<sup>(3)</sup>

أي أن وجه الحبيبة يبدو أبيض مشرقا بالنور والصفاء، وكأن الشمس كستته ضياءها وجمالها، لأن هذا اللون يعطي المرأة أو الممدوح صفة مقدسة تقربه من الآلهة، وهذا التشبيه كثير من الشعر العربي.

ب- اللون الأصفر في حياة الناس اليومية رمزا للغنى والثراء:  
يقول عنتره:

يَزْجَاجُجِي صَفْرَاءَ ذَاتِ أَمِيرَةٍ      قُرَيْتِ بِأَزْهَرَ فِي الشَّمَالِ مُقَدِّمِ<sup>(4)</sup>

(1) كالفر: بمعنى الخيل الفر الذي تشتهر بهما بين الخيل.

(2) شرح المعلقات السبع: 157.

(3) المصدر نفسه: 49.

(4) المصدر نفسه: 137.

فجاء استخدام الشاعر الزجاجية ذات اللون الأصفر رمزا للغنى والثراء.

#### 4- اللون الأحمر:

##### أ- اللون الأحمر رمز للحرب والقتال:

يقول عمرو بن كلثوم:

كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِثْلُهَا وَمِثْلُهُمْ غُصْنَيْنِ يَأْرَجُوانِ أَوْ طَلِينَا<sup>(1)</sup>

فالشاعر يستخدم اللون الأحمر رمزا لضراوة الحرب، وقد عبّر عنه بالارجوان.  
ومنه قوله أيضا:

بِأَلْوَانِ بُرْدِ الرِّايَاتِ يَضْأُ وَتُصْبِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوَيْنَا<sup>(2)</sup>

فالأحمر رمز لحسن بلائهم في المعركة.

##### ب- اللون الأحمر رمز للشوم:

وقد يكون لون الأحمر رمزا للشوم وذلك كما جاء في قول زهير:

فَتُتَبَّحْ لَكُمْ غُلْمَانُ أَشْأَمَ كُلِّهِمْ كَأَخْمَرِ عَادٍ لَمْ تُزْفَرْحِ نَقْطَعِيمِ<sup>(3)</sup>

فاللون الأحمر - هنا - رمز للشوم فهو يشبه لون عاقر ناقة صالح عليه السلام.

##### 5- اللون الأزرق رمزا للصفاء:

يقول زهير:

فَلَمَّا وَرَدْنَا الْمَاءَ رُزِقْنَا جِئَانُهُ وَضَعْنَا عَصِيَّ الْحَاظِرِ الْمُتَحَيِّمِ<sup>(4)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 119.

(2) المصدر نفسه: 117.

(3) المصدر نفسه: 78.

(4) المصدر نفسه: 74.

فزرقاء الماء يدل على صفائه ومن ثم على صلاحيته للشرب.

## 6- اللون الأخضر رمز للحياة:

يقول الحارث:

ثُمَّ حُجِرًا أَغْنَى ابْنَ أُمِّ قَطَامٍ      وَلَسْتُ فَارِسِيَّةً خُفِرَاءً<sup>(1)</sup>

فالشاعر يذكر أيام قبيلته وكيفيّة تنكيلهم بأعدائهم ومنهم حجر الذي ظفروا به على الرغم من احتمائه بهذا الدرع الفارسي الصديء، فالأخضر كان دليلاً لسلامة وحياة.

## ب- رمزية الطلل:

إن الأطلال حجارة صماء لا تعني شيئاً ولكنها تعني كل شيء بالنسبة للشاعر الجاهلي، فتعني وجوده وذاته وماضيهِ وملاعب صباه وتعني وطنه<sup>(2)</sup>، والشاعر لا يبدأ حديثه إلا باسترجاع الماضي في مظاهر حسية.

وتمثل لحظة الوقوف على الطلل إحدى المحطات التي يجب على الشاعر الجاهلي أن يستفيء في ظلها، وهذا التقليد الشعري مجذر الأصول في النفس الشعرية لدى شاعر ما قبل الإسلام، ويرقى إلى عهود عميقة الغور في التاريخ الشعري، بل ربما كان ينحدر من خراب سد مأرب، أو من خراب الحضارات التي ازدهرت فعلاً في أماكن شتى من جزيرة العرب، وقد استدلّت الدراسات الجيولوجية من خلال كثرة الوديان في شبه الجزيرة، على أنها كانت في يوم ما من التاريخ السحيق أرضاً خصبة وذات غناء، أهلها لتكون موطناً لحضارات طمست<sup>(3)</sup>.

وعندما نقرأ شعر المعلقات نرى بأن أكثر الشعراء قد استخدموا مقدمة طللية لقصائدهم وذات دلالات مختلفة، فكل يختار حسب ما يجول في نفسه من مشاعر، لذلك نرى بأن الطلل قد يرمز إلى إحياءات مختلفة يمكن الاستدلال عليها، وفيما يأتي نماذج من تلك الرموز والإحياءات:

(1) شرح المعلقات السبع: 154.

(2) ينظر: مقدمة القصيدة الجاهلية: 175، والطبيعة في الشعر الجاهلي: 254.

(3) ينظر مقالات في الشعر الجاهلي: 136.

## 1- الطلل رمزاً لزوال الملك:

وذلك ما توحى بها المقدمة الطللية لدى امرؤ القيس، إذ يبدأ معلقته قائلاً

قَفَا نُبُكَ مِنْ ذِكْرِي حَيِّبٍ وَمَنْزِلٍ      يَسْقُطُ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَخَوَمِلِ<sup>(1)</sup>

فالشاعر يبكي في طلله على ملكة (كندة) المنهارة، وقوله (ذكرى حبيب) إنما هي ذكرى أبيه الملك وعزته وسيادته<sup>(2)</sup>.

## 2- الطلل رمز لمخلفات وويلات الحروب:

وذلك ما يوحى به الطلل عند زهير بن أبي سلمى، إذ يقول:

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى دَمْتَهُ لَمْ تَكْلَمْ      بِحَوْمَاتِ الدَّرَاجِ فَالْمَتَلَمَّ  
وَقَارَ لَهَا بِالرُّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا      مَرَّاجِيعٌ وَشَمٌ فِي نَوَاشِرِ مِغْصَمٍ  
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمَشِينَ خَلْفَهُ      وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْمَعٍ<sup>(3)</sup>

فالشاعر في طلله يفني ما أخلفته الحروب التي دارت بين القبائل من الخراب والدمار على الديار، إذ إن الدمن لم تتكلم، والأثافي السود، ووجه الأرض يجيم عليها سكون وكل ذلك كان نتيجة الحرب، ثم في البيت الثالث يفاجئ المتلقي بإضفاء صفات التجدد والحياة إلى طلله قائلاً:

بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمَشِينَ خَلْفَهُ      وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْمَعٍ

فهنا يمثل أسلوب الشاعر انزياحاً دلاليًا، لأنه أضاف إلى طلله الحركة والتجدد والحياة وبذلك خالف ما كان مالوفاً من دلالة الطلل على السكون والحزن، إذ إن مقدمته فيها صورة

(1) شرح المعلقات السبع: 13.

(2) ينظر: خصوصية القصيدة الجاهلية: 150

(3) حوماة الدراج، المتلهم، الرقمتان: أسماء أماكن، العين: البقر الوحشي، الأرام: الظباء البيضاء الخالصة البيضاء، أطلأوا: جمع مفرد: الطلاء، وهو ولد البقرة وولد الظبية الصغير. [شرح المعلقات السبع: 71-72].

لانبعاث الحياة وتمجدها، فبذلك يقيم الشاعر علاقة تضاد في الطلل بين الحركة والسكون وهو رمز للحرب والسلام<sup>(1)</sup>.

### 3- الطلل رمزا لصمود القبيلة:

وذلك عند لبيد بن أبي ربيعة الذي يقول:

عَفَّتِ الدِّيَارُ مَحَلَّهَا فَمَقَامُهَا	يَمْنَى ثَابِتٌ غَوْلُهَا فَرِجَانُهَا
فَمَدَائِجُ الرِّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا	خَلَقَا كَمَا خَوَّنَ السَّوْحَى مِثْلَانُهَا
وَمَنْ تَجَرَّمَ يَفْدَ عَنْهُ أُنْسُهَا	حِجَجٌ خَلَوْنَ خَلَالُهَا وَخَرَامُهَا <sup>(2)</sup>

إن الشاعر يبين فيها آثار الخطوب وأحداث الجوفتاتي على البلاد فتغيرها، ويقصد به بأن عشيرته صامدة وقوية أمام ضربات الأعداء وأمام الأحداث فكذلك حال طلله، لا تستطيع عوامل البيئة والزمان تطمس معالمه أو تمحوه فيظل شاخا، فطلله إذن رمز لعشيرته لماضيها وحاضرها ووحدتها<sup>(3)</sup>.

### ت- رمزية المرأة:

يرى بعض النقاد أن معنى الحب في الشعر الجاهلي هو من باب الرمز لوقائع تاريخية تتصل بحياة كل منهم تتعلق بمطامعهم<sup>(4)</sup>. وبعد استقراء ذكر (المرأة) في سياق شعر المعلقات، نلاحظ أنها وردت في أسلوبيين<sup>(5)</sup>:

(1) دراسات في الشعر العربي القديم، بهجت عبدالغفور الحنيتي: 53.

(2) شرح المعلقات السبع: 89-90.

(3) ينظر: دراسات في الشعر الجاهلي: 55.

(4) ينظر: تاريخ الشعر العربي: 99.

(5) ينظر مقالات في الشعر الجاهلي: 157.

## 1- ذكرها بوصفها جزءاً من (ظعينة) <sup>(1)</sup> الراحلة:

إذ يرى البعض بأن أظعائن في الشعر الجاهلي رمز للتشرد والضياع في فياقي الصحراء، هرباً من الجذب الذي حل بأرض القبيلة القاطنة، وطلباً للماء والعشب، بوصفهما وسيلة تديم الحياة <sup>(2)</sup>، فمن ذلك قول زهير:

تَحْمَلْنَ بِالْمَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ	تَبْصُرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ
وَكَمْ بِالْقَنَانِ مِنْ مُجَلٍّ وَمُحْرِمِ	جَعَلْنَ الْقَنَانِ عَنْ يَمِينٍ وَخَزَنَةٍ
وَرَادَ خَوَاصِرُهَا مُشَاكِبَةَ الدُّمِ	عَلَوْنَ بِالْمِطَاطِ جِثَاقٍ وَكُلِّهِ
عَلَيْنَهُنَّ ذَلِكَ الثَّامِعِ الْمُتَسَلِّمِ	وَوَزَنُكِ فِي السُّوْبَانِ يَغْلُوْنَ مَتْنُهُ
فَهُنَّ وَوَادَى الرُّسُ كَالْبَدْرِ لِلْقَمِ	بَكْرُنَ بِكُوراً وَأَسْتَحْزَنَ بِسُخْرِهِ
أَنِيقَ لِيَمِينِ الثَّائِظِ الْمَتْرُسِمِ	وَفِيهِنَّ مَلْهُىٌّ لِلطِّيفِ وَمُنْظَرٌ
تَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْقَنَا لَمْ يَحْطَمِ	كَأَنَّ فَتَاتَ الْبُهْنِ فِي كُلِّ مَثْوَلِ
وَمُغْنِ عَصِي الْحَاخِرِ الْمُتَحَيِّمِ	فَلَمَّا وَزَنَ الْمَاءَ رُزْقاً جِوَامُ
عَلَى كُلِّ فَنِيٍّ فَشِيْبٍ وَمُفَامِ <sup>(3)</sup>	ظَهَرْنَ مِنَ السُّوْبَانِ ثُمَّ جَزَعَتْهُ

## 2- التصريح بذكرها في المقدمات الطللية:

إن قارئ المعلقات يجد أن المرأة في اللوحة الطللية رمز ذو قدرة عميقة على تمثيل معاناة الشاعر من جراء انقراط العلاقات الإنسانية كلها، التي أحس الشاعر الجاهلي أنها سريعة التكوين على موارد المياه، سريعة الانهيار بنضوب تلك الموارد، فكان له أن يتحول بمعاناة الانتزاع من أواصر الصداقة والألفة والجوار والقرابة إلى لوحة الحبيبة الراحلة، ليودعها زخم الانفعال، ويطوع تفاصيل صورتها، لتؤدي دور المهيأ للمناخ النفسي المطلوب لقبول التجربة الآتية التي يعالجها

(1) ظعينة: وهي النساء المرحلات في الهجاء.

(2) ينظر: مقالات في الشعر الجاهلي: 58.

(3) شرح المعلقات السبع: 73-75.

موضوع القصيدة الرئيس<sup>(1)</sup>، وذلك كما وردت عند أصحاب المعلقات الأخرى وهم: امرئ القيس<sup>(2)</sup>، طرفة وليد وعنترة والحارث وزهير.

### 3- تسجيل الصورة الإيجابية للمرأة:

لقد تفرّد عمرو بن كلثوم، إذن، من بين كلّ المعلقين؛ بتسجيل صورة إيجابية راقية لدور المرأة في المجتمع، فإنها عضو مؤثر في المجتمع: لها كامل الحقوق، وعليها كلّ الواجبات - ضَمناً على الأقل - إذ مَنْ يشارك في الحرب يكون له السهم المُعلّى في بقية مظاهر الحياة الأخرى: وهي دون الحرب خَطراً، وأهون منها شأناً<sup>(3)</sup> إذ يقول:

على آثارنا يَغْضُ حِسانٌ      نَحَاذِرُ أَنْ تُقَسِّمَ أَوْ تُهَوِّنَا<sup>(4)</sup>

\*\*\*

يَقْشُرْنَ حَيَاذَنَا وَيَقْلُنَ لَسْتُمْ      بُعَوِّكُنَا إِذَا لَمْ تُنْتَعِزُوا<sup>(5)</sup>

فالمرأة عندما تسهم في الحروب مع الرجال وتُكافئ النساء كنّ بمثابة القاعدة الخلفية التي يستمدّ منها الرجال القوة، ويستلهمون من جمالها ولطفها الشجاعة وحسن البلاء في ساح الوغى: حماية لها، وحباً فيها، وتعلقاً بأطفالها، ولضخاً عن شرفها... فقد كان الرجال - ولا يرحون - من أن

(1) ينظر: نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: 21.

(2) إن (المرأة) قد تنوعت دلالاتها الرمزية عند امرئ القيس، وذلك حسب رؤية الشاعر للتجارب، فتارة تكون (المرأة) رمزا

للسعادة والاستقرار، وذلك في قوله: [شرح المعلقات السبع: 17]

وَيَسْرَمُ حَسْرَتُ الْمَسَاكِينِ      فِيهَا ضَجْباً مِنْ كَوْنِهَا التَّحَمُّلِ<sup>(1)</sup>  
فَقَطَّلُ الْمَسَاكِينَ يَرْبِيْنَهُنَّ يَلْعَمُهُنَّ      وَضَحْمُ كَهْدَابِ السُّنْثَى الْمُتَقَلِّ

وتارة رمزا للانحصار وتحقيق المنة والجمال وذلك في قوله: [شرح المعلقات السبع: 16]

أَلَا رَبِّ يَسْرَمُ لَكَ وَنَهْنُ صَالِحٍ      وَلَا مِيسِمًا يَوْمَ يَتَذَكَّرُ جُلْجُلٍ

وتارة أخرى رمزا للتكرار والخلخلة. [شرح المعلقات السبع: 15]

كَذَاكَ مِنْ أُمِّ الْحَسَنِ يَتَذَكَّرُ      وَجَارِكُهَا أُمُّ الرُّبَابِ بِمَا سَلِ

(3) السبع المعلقات (مقاربة سيمائية) / أنثروبولوجية لتصوصها: 244.

(4) شرح المعلقات السبع: 125.

(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.



تقع نساؤهم تحت السبي فتقسم تقسيماً بين المغيرين، أو تقع تحت وطأة المهانة والعار. فكانت مشاركة النساء في الحروب مزدوجة الفائدة: أنهن كنَّ يفتنَّ خيَلَ البعولِ، ويُشترفنَّ على تمريض الكلبي. كما كنَّ، في الوقت ذاته، يخفضن أولئك البعولَ على الثبات في ساحة الهيجاء، وإلاَّ تعرضن للسبي والغصب<sup>(1)</sup>.

#### ث- رمزية الناقة:

الناقة رمز للقوة والصبر والأناة، يعبر الشاعر من خلالها عن معاناته وآلامه<sup>(2)</sup>، والشاعر القديم عندما وظف (الناقة) مثلاً في قصائده، فإنه حسب فيها معاني القوة والصبر، فأراد أن ينسبها لنفسه مثلاً، أو الممدوح وهذا يعتمد على السياق، ولذلك فقد عرفه بعضهم بأنه شيء محس يختار للدلالة على إحدى صفاته<sup>(3)</sup>، والصورة الشعرية إذا تكررت في أكثر من سياق، فإنها ستغدو رمزاً، قد يصبح جزءاً من منظومة رمزية<sup>(4)</sup>.  
فمن ذلك قول لبيد:

أَفْلَسَكَ أُمَ وَحْشِيَّةٌ مَسْتَبَوَةٌ      خَلَّتْ وَهَاقِيَّةُ الصَّوَارِ فِوَاهُهَا  
خَسَاءٌ هَبِئْتَ الْفَرِيرَ فَلَمْ يَرِم      عُرْضَ الشَّقَاقِ طَوْفُهَا وَيَغَامُهَا<sup>(5)</sup>

فعندما يشبه ناقته ببقرة وحشية وهي تخوض معركة مع كلاب الصيد، فتنتصر فيها، انما يقصد بذلك صراعه الدائر مع الحياة<sup>(6)</sup>. لذلك نلاحظ في المراثيات يكون الثور مقتولاً بأيدي الكلاب<sup>(7)</sup>.

(1) السبع المعلقة [مقاربة سحابة] أنثروبولوجية لنصوصها: 244.

(2) ينظر: الحيوان: 20 / 2.

(3) ينظر الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز، صبحي البستاني (مبحث): 17.

(4) ينظر نظرية الأدب: 244، وعلم الأسلوب: 282.

(5) شرح المعلقة السبع: 99.

(6) ينظر: دراسات في الشعر الجاهلي: 67.

(7) ينظر: الحيوان: 20 / 2.

### ج- رمزية الفرس:

إن الفرس رمز للشباب والقوة والشجاعة والإقدام، وانه رمز للإنسان المثال أو هو رمز للثأر<sup>(1)</sup>، وفيما يأتي نماذج من تلك الرموز:

#### النموذج الأول: معلقة امرئ القيس

يقول الشاعر:

وَقَدْ أَغْتَسِدِي وَالْعَبِيرُ فِي وَكْنَيْهَا      يَمْنَحِرِدُ قَيْدُ الْأَوَابِلِ هَيْكَلِ  
مَكْرٌ مَفْرٌ مُقْبِلٌ مُذْبِرٌ مَعَا      كَجَلَمُودٍ صَحْرٍ حَطَّةِ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ<sup>(2)</sup>

فلعل فرس امرئ القيس هو الشاعر نفسه الذي يحاول أن يسقط نفسه عليه؛ لأنه كان في صراع لاسترجاع حكم أبيه، وأخذ الثأر من قتلته وهم بني أسد<sup>(3)</sup>.

#### النموذج الثاني: معلقة عنتره

يقول الشاعر:

فَلَا سَأَلْتُ الْحَيْلَ يَا ابْنَ مَالِكٍ      إِنْ كُنْتُ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تُعَلِّمِي<sup>(4)</sup>

وقوله:

مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِفَعْرَةٍ لَجَرٍ      وَلَبَائِهِ حَتَّى تُسَرِّكَ بِالْذَمِّ  
فَأُزَوِّدُ مِنْ وَقْعِ الْفُكَا بِلَبَائِهِ      وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَكَحْمَحْمِ  
لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمَحَاوَرَةُ اشْتَكَى      وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مَكَلَّمِي<sup>(5)</sup>

(1) دراسات في الشعر الجاهلي: 78.

(2) شرح المعلقات السبع: 32.

(3) دراسات في الشعر الجاهلي: 78.

(4) شرح المعلقات السبع: 138.

(5) المصدر نفسه: 142-143.

فالشاعر يحض حبيبته على السؤال عن حسن بلائه في القتال، فإنه لم يزل يرمي الأعداء حتى جرح فرسه وتلطّخ بالدم<sup>(1)</sup>، فأراد أن يحقق ذاته من خلال شجاعته، فيتحرّر من العبودية.

#### ح- رمزية الخمر:

قد تكون الخمر رمزا ودليلا على الكرم والعطاء، فمن ذلك قول عنترة العبي:

فإذا شربتُ فإنني مُستهلكٌ      مالي وجرمي وانرُكُم يَكَلَمُ  
وإذا صَحَوْتُ فما أَقْصَرُ عَنْ لَدَى      وَكَمَا عَلِمْتُ شَمَائِلِي وَكُرْئِي<sup>(2)</sup>

إن الشاعر وظف الخمر في معلقته لتكون رمزا شاخصاً ودليلاً ساطعاً على عطاءه.

#### خ- رموز أخرى:

عندما نقوم باستقراء السياق الشعري في قصائد المعلقات، نستكشف رموز دلالية أخرى أنتجتها تجارب الشاعر في الحياة، فمن تلك الرموز:

#### 1- دارة جلجل رمزا للحياة الماضية:

وذلك في معلقة امرئ القيس، إذ يقول:

أَلَا رَبُّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُمْ صَالِحٌ      وَلَا مِثْلُ يَوْمٍ بِدَاوَةَ جُلْجُلٍ<sup>(3)</sup>

إن قوله (دارة جلجل): قد يكون رمزا للحياة الماضية لمملكة كندة يوم كانت عامرة بهذه المشاهد التي رمز لها الشاعر تلك المشاهد التي قدمها بصورة العذارى يوم عقر هن ناقته ثم اختار منهن (عنيزة) بعد أن أثار فيهن الغيرة والظنون<sup>(4)</sup> بقوله:

(1) شرح المعلقات السبع: 142.

(2) المصدر نفسه: 137.

(3) المصدر نفسه: 16.

(4) ينظر: البناء الفني لشعر امرئ القيس: 164.

فَطْلُ الْقَارَى يَرْتَمِينَ بِخَوْفِهَا      وَنَحْمُ كَهْدَابِ الدُّمَاقِ الْمَقْتَلِ<sup>(1)</sup>

## 2- الخصم رمزا للأفكار الذهنية:

وذلك في معلقة امرئ القيس إذ يقول:

أَلَا رَبُّ خَصْمٍ لِيكَ أَلْوَى رَدَدْتَهُ      نَصِيحٍ عَلَى ثَعْدَا لَوْ غَيْرِ مُؤْتَلِ<sup>(2)</sup>

فحين يصبح الخصم نصيحا، لا يقصر عن النصيحة على الرغم من شدة خصومته وعداوته، فهذا الخصم ليس رجلا وإنما رمز للرأي الذي يخطر بذهن الشاعر ويصور له صعوبة تحقيق آماله، فيرده الشاعر ويقفز من فوقه ويصبح ينظره عدوا لدودا على الرغم من إشفاقه عليه وخوفه من عاقبة المصير التي سيؤول إليه الشاعر<sup>(3)</sup>.

## 3- الحوض رمزا لممتلكات الإنسان:

وذلك في معلقة زهير الذي يقول:

وَمَنْ لَمْ يَدَدْ عَنْ خَوْفِهِ يَسْلَاحِهِ      يَهْدُمُ وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يُظْلَمُ<sup>(4)</sup>

فالشاعر لم يقصد بالحوض، حوض الماء الذي يشرب منه، بل انه رمز لكل ممتلكات الإنسان.

(1) شرح المعلقات السبع: 17.

(2) المصدر نفسه: 28.

(3) ينظر: البناء الفني لشعر امرئ القيس: 164.

(4) شرح المعلقات السبع: 83.

## الفصل الثالث

# الإنزياح في المستوى الإيقاعي



## المبحث الأول

### الإنزياح في مستوى الإيقاع الداخلي

#### الإنزياح في المستوى الإيقاعي

الإيقاع في اللغة: من (و ق ع) أيوقع على الشيء ومنه يقع ووقوعا سقط، ووقع الشيء من يدي كذلك، ويقال وقع الشيء موقعه، والعرب تقول وقع ربيع بالأرض يقع وقوعا لأول مطر يقع في الخريف، ويقال سمعت وقع المطر، وهو شدة ضربه الأرض إذا ويل، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو إن يوقع الألحان وبينها<sup>(1)</sup>.

وقد اجمع الدارسون أن اللفظ (إيقاع) مصطلح المجلبي (RYTHME) اشتق من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق<sup>(2)</sup> وليس المعنى اللغوي للإيقاع بعيد عن معناه الاصطلاحي فهو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب<sup>(3)</sup>.

وقد اختلف الإيقاع في تعاريفه بحسب المدارس والمذاهب الأدبية، لأن لكل شيء إيقاعه الخاص حتى الأشياء الطبيعية وغير الفنية<sup>(4)</sup>، فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية<sup>(5)</sup>.

والإيقاع بصورة عامة هو التواتر المتتابع بين حالي، الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء... الخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص... فهو أذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع

(1) لسان العرب، ابن كثر: مادة (و ق ع)، وينظر: تاج العروس: (و ق ع).

(2) ينظر: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة: 481.

(3) البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش حصار لمناطع البحر، بسام قطوس (مقالة): 42.

(4) ينظر: نظرية الأدب، ريتيه ويلك وأوستن وارن: 87.

(5) المصدر نفسه: 212.

الفنان أو الأديب أن يعتمد عليه باتباع طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب أو الترابط<sup>(1)</sup>.

اذن ان الإيقاع: هو الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر<sup>(2)</sup> لذلك فإن للإيقاع أهمية خاصة في تشكيل الخطاب الشعري، وما الشعر الا تسليط نظام إيقاعي على نظام لغوي<sup>(3)</sup>.

ونستطيع أن ندرك أهمية الإيقاع إذا ما علمنا أن الشعر المكتمل - كما يرى كوهين - ما تأزر فيه الجانب الدلالي مع الجانب الصوتي<sup>(4)</sup>، ويبدو أن المراد بالشعر المكتمل هو الأكثر تحقيقاً لصفة الشعرية الحقّة، ولهذا نجد إليوت يقول: إن المعنى في الشعر يتطلّب موسيقى الشعر حتى نفهم الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له، فإذا ترجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثر فينا ذلك التأثير الكامل، لأنّه في هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب، بل يفقد جزءاً منه هو من المعنى الكامل<sup>(5)</sup>، فالإيقاع يمنح لغة الشعر تميّزها عن غيرها، ويظهرها لغة موحية يضيف فيها على الألفاظ والتراكيب بعداً نفسياً يسهم في جلاء المعنى، والإيقاع هو المادة الأساسية في البناء الشعري، وهذا الحكم لا ينطبق على الخطاب عندما يصبح جاهزاً في بنيته السطحية، بل في مراحل تكونه الأولى وهو في ذهن المبدع، فتشكيل نوعية الخطاب الأدبي يعتمد على قدرة المبدع في استحضار مفرداته، ووضعها في شكل أدبي معين<sup>(6)</sup>.

إن الانحراف الشعري انحرف عن النظام الصوتي المعياري، أو ما يسمى بدرجة الصفر الصوتية، وخرق له، ويستخدم حدا أقصى من الأمامية<sup>(7)</sup> لتصبح الوظيفة الجمالية هي المهيمنة، أما درجة الصفر الصوتية فإنها مجموعة من القواعد الصوتية التي تستخدم في الكتابة غير الشعرية، وهي تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار لتحقق هدفاً أساسياً هو التوصيل<sup>(8)</sup>.

(1) معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب: 71.

(2) قضايا الشعر في النقد العربي، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد: 36.

(3) الشعر والشعرية، د. محمد لطفي اليوسفي: 51.

(4) ينظر: بينة اللغة الشعرية: 11 - 12.

(5) قضية الشعر الجديد، محمد التويهي: 19 - 20.

(6) ينظر: قصيدة غريب على الخليج، د. بشرى البستاني (مبحث): 83.

(7) الأمامية: تعني هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظائف الأخرى في النصوص الأدبية ولاسيما في الشعر. ينظر: قضايا الشعرية، ياكوبسون: 78.

(8) الانزياح الصوتي الشعري، د. تامر سلوم، (مبحث): 36.



وهناك مستويين لدرجة الصفر الصوتي:

- 1- المستوى تحت اللغوي: وهو مستوى الخواص الخلافية في اللغة، التي تشكل بذاتها تعبيراً مثل مخارج الحروف وصفاتها<sup>(1)</sup>، والنظام الصوتي للغة يقسم الأصوات اللغوية إلى ثمانية وعشرين حرفاً<sup>(2)</sup>، كما موضع في الشكل رقم (1).
- 2- المستوى الأولي: وهو التعلق بالحروف التي تشكل (مقاطع) تقوم بدورها في تكوين الكلمات وهي نوعين<sup>(3)</sup>:

- أ- متحرك (المفتوح) (OPEN): هو الذي ينتهي بصوت متحرك.
- ب- ساكن (الساكن) (CLOSED): الذي ينتهي بصوت ساكن.

مثلاً: اللفظة (كتب) تتكون من ثلاث مقاطع مفتوحة (قصير مفتوح): ص م - ص م - ص م.  
واللفظة (كن) تتكون من مقطع ساكن (متوسط مغلق): ص م ص.

ص = صوت صامت

م = صوت متحرك

ومن المستوى الأولي: نظام النبر وهو البروز لمقطع واحد، داخل ما يشكل الوحدة البروزية التي تطابق في معظم اللغات ما يسمى بالكلمة<sup>(4)</sup>.

والأصوات تختلف من ثلاث جهات (الشدة والدرجة والنوع)، فالدرجة تعني استواء خطوط الأصوات أو انطوائها على ما يشبه موجات صغيرة في داخلها، فعلى قدر سعة الموجة تكون شدة الصوت، وعلى قدر قصر الموجات؟ أو تقاربها تكون حدة الصوت أو غلظه، وعلى حسب غنى الموجيات الصوتية الداخلية تكون تلك الصفة المميزة للأصوات الموسيقية عن الأصوات غير الموسيقية المتشابهة لها في الدرجة والشدة، وهي التي يمكننا أن نعبّر عنها نثراء الصوت الموسيقي لنغمات ثانوية تتسجم معه، فبينهما علاقة ندركها بالأذن ويمكن أن نعبّر عنها بالقياس. وشدة الصوت يظهر في الشعر فيسمى ارتكازاً (Actus) وبذلك تتميز بعض المقاطع من بعضها بالشدة أو

(1) الانزياح الصوتي الشعري، د. تامر سلوم، (بحث): 36..

(2) ينظر: دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار 114، واللغة العربية معناها ومبناها د. غمام حسان 60.

(3) الانزياح الصوتي الشعري 38.

(4) دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر: 187.

اللين (الارتفاع والانخفاض) ويكون ذلك ناشئا من احتشاد الجهاز الصوتي عن اخراج بعض المقاطع دون البعض، أما درجة الصوت فيرتب على اختلاف المقاطع حدة وغلظة (الارتفاع والانخفاض). أما الانحراف الصوتي فان السمة الرئيسية التي تميزه من المستوى تحت اللغوي أو المستوى الأولي أو ما سميناه بدرجة صفر الصوتية، هي التحريفية، أي انحرافها عن قوانين درجة الصفر الصوتية وخرقها لها. ومن الممكن أن تعالج مشكلة العلاقة بين درجة الصفر الصوتية ولغة الانحراف الصوتي من خلال وجهتين للنظر: فالنظر للغة لانحراف الصوتي يطرح المشكلة تقريبا على النحو التالي: هل يعد الشاعر مقيدا بدرجة الصفر الصوتية وقوانينها الثابتة؟.. ومن ناحية أخرى يريد النظر لدرجة الصفر الصوتية أن يعرف إلى أي حد يمكن ان تستخدم لغة الانحراف الصوتي مادة للتحقق من قوانين درجة الصفر الصوتية<sup>(1)</sup>.

وتهتم نظرية الانحراف الصوتي في المقام الأول بوجوه الاختلاف بين درجة الصفر الصوتية والانحراف الصوتي، في حين تهتم درجة الصفر الصوتية - أساسا - بوجوه التشابه بينهما<sup>(2)</sup>.

إن الانحراف الصوتي الشعري لا يمكن أن يعد نوعا خاصا من لغة درجة الصفر الصوتية، ذلك لأن لغة الانحراف الصوتي الشعري لها مصطلحا، ولها أشكالها الصوتية وهناك انحرافات تقتبس مادتها الصوتية من شكل صوتي آخر مغاير لدرجة الصفر الصوتية، فتحدث لدى المتلقي تأثيرا صوتيا يدل على الإلحاح أو التناغم أو اللعب بشكل التعبير<sup>(3)</sup>.

وبعد هذه النظرة الحافظة على أهمية الصوت والجرس الموسيقي التي تحدده الإنزياحات الصوتية في كافة أشكالها، سوف نقوم بمعالجة الاشكال الصوتية التي تمثل انزياحات صوتية في المستويين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي في قصائد المعلقات وسوف نبدأ بالإنزياح في مستوى الإيقاع الداخلي.

(1) الانزياح الصوتي الشعري (بحث): 39-42.

(2) المصدر نفسه: 42.

(3) المصدر نفسه: 42.

## الإنزياح في مستوى الإيقاع الداخلي:

إن الموسيقى الداخلية سر العبقورية عند الشعراء والأدباء، هي السحر الذي ينشأ حين تتجاوز الكلمات على نحو مخصوص، هي طريقة الاستهواء الصوتي في اللغة<sup>(1)</sup>، أو هي الإيقاع الذي يتبع المعنى أو الشعور فيلقي بظلاله عليه هي عنصر التنغيم أو عنصر الموسيقى التصويرية التي تصاحب المشهد التعبيري في كل نقلة من نقلات الشعور وكل وثبة من وثبات الخيال<sup>(2)</sup>.

والقضية في هذا الباب هي العلاقة بين الإيقاع والمعنى<sup>(3)</sup>، وهي علاقة خفية، إن أردنا أن يمسك العقل بتلابيبها لكي يخضعها للمنطق الرياضي أو التحليل الفيزيائي<sup>(4)</sup>، ويقول ريتشاردز: أنه من الإسراف في التفاؤل أن نفترض أننا نستطيع في وقت ما أن نلاحظ بطريقة عقلية العلاقة بين الإيقاع والمعنى في أي مثال ذي قيمة شعرية بالدرجة المطلوبة من الدقة، لتكون ملاحظتنا نافعة<sup>(5)</sup> لأن الشيء الذي يلاحظه الباحث في الشعر ليس شيئاً في طبيعة الأصوات نفسها وإن نسبناه إليها، وإنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي يدرك من خلاله لا صوت الكلمات فقط، بل ما فيها من معنى وشعور<sup>(6)</sup>.

وأول عنصر من عناصر الإيقاع هو (حروف المد) وقد لفتت هذه أنظار كثير من الباحثين<sup>(7)</sup> إذ يرى هؤلاء أن دور حروف المد يتمثل في أحد الأمرين أو هما معاً<sup>(8)</sup>:

1- إضفاء مسحة من الحزن والأسى، أو لونا من الاعتزاز على النص الشعري.

2- إلقاء ظلال من التمهّل والبطء حين يستدعي المعنى ذلك.

وفيما يأتي أهم الإنزياحات الصوتية في مستوى الإيقاع الداخلي:

(1) ينظر: تاريخ آداب العرب: 217/2.

(2) نماذج فنية من الأدب والفن، أنور المعداوي: 30.

(3) ينظر: الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه 66/1. وموسيقى الشعر العربي: د. شكري عياد: 154.

(4) دراسات في الأدب الجاهلي، د. عبدالمعز نبوي: 275.

(5) موسيقى الشعر العربي: 154.

(6) المصدر نفسه: 156-157.

(7) تاريخ آداب العرب: 217. وينظر: موسيقى الشعر العربي: 123.

(8) دراسات في الأدب الجاهلي: 275.

## أولاً: التكرار (Repetition)

ظاهرة أسلوبية لها فاعليتها في الأثر الشعري، وتكتيف الإيقاع الموسيقي، عرفها العرب منذ القدم وحفل بها شعرهم بتكرار الأسماء والمواضع في مواقف مختلفة<sup>(1)</sup>. والتكرار هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يقصده الناظم في شعره أو نثره<sup>(2)</sup>. وإذا قرأنا قصائد المعلقات نلاحظ أن استخدام أسلوب التكرار عند كل شاعر منها جاء بصورة تستوجب الوقف والدرس والتحليل من أجل الكشف عن أبعادها الأسلوبية<sup>(3)</sup> والوظيفية ضمن السياق الذي أنتجته.

والتكرار الذي سيعالجه هذا البحث يتكون من:

- 1- تكرار الصوت (تراكم الأصوات) 2- توالي الحركات المتجانسة
- 3- تكرار الكلمة (التكرار اللفظي) 4- تكرار البداية (Anaphora)
- 5- تكرار المقطعي 6- تكرار التصديري
- 7- تكرار الأسلوب 8- المجاورة
- 9- تكرار الاشتقافي 10- التردد

### 1- تكرار الحروف (تراكم الأصوات):

وسماء (كوهن) بالجناس الناقص<sup>(4)</sup>، فقال: أن نتحدث عن تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية<sup>(5)</sup> فالجناس يشبه القافية ويختلف معها في كون

(1) الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أحمد حساني، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، 2004-2005: ص 104.

(2) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والتقليد عند العرب: 239.

(3) وقد يكون التكرار مفتاحاً لفهم ما يحول في ذهن الشاعر من مشاعر وأحاسيس ولقد ذكر سانت بوف (S.BEUVE) (1804-1869) في مقاله له أن كل كاتب لديه كلمة مفضلة تتكرر كثيراً في أسلوبه، وتفشي من غير قصد- بعض رغباته الخفية أو بعض نقاط الضعف فيه، ومن المحتمل أن يكون بودلير (1821-1867) يشير إلى هذه العبارة عندما قال: لقد قرأت عند ناقد أنه لكي تكشف عقلية شاعر ما، أو -على الأقل- تكشف ما يشغل باله أساساً، دعنا نتفحص هذه الكلمات التي تتردد عنده كثيراً، فسوف تعبر هذه الكلمات عما يستحوذ على تفكيره، لذلك نرى أن الأسلوبية الإحصائية تتخذ ظاهرة التكرار مطية للوصول إلى أعماق النص وذلك من خلال الإحصاء الرقمي للألفاظ المكررة في النص [الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سمد مصلوح: 60].

(4) بنية اللغة الشعرية: 82.

(5) المصدر نفسه والصحيحة نفسها.

الجناس يوفر إمكانات شبيهة بالقافية على المستوى الداخلي فيعمل داخل البيت بين كلمة وأخرى بيد أن القافية توفر إمكانات على المستوى الخارجي فقط فتعمل في القصيدة بين بيت وأخرى<sup>(1)</sup>.

وعندما نقرأ قصائد المعلقة نلاحظ وجود إنزياحات صوتية على شكل تكرار حروف معينة وفي البيت الواحد أو ضمن الإطار العام للقصيدة، والشاعر يهدف من وراء تلك الظاهرة لكي يعبر ما يجيش في صدره من شعور وانفعالات يمكن للباحث أن يستدل عليها من خلال رصد وتحليل تلك التكرارات الحرفية في نطاق القصيدة كلها.

ولا يقتصر تكرار الصوت في شعر المعلقة على تكرار صوت واحد في الأبيات، بل يتعدى إلى صوتين أو أكثر، وذلك لتحقيق غاية جمالية في الإيقاع المتحرك لنصوصه وتبدو ظاهرة تكرار صوتين أغنى إيقاعيا من تكرار صوت واحد<sup>(2)</sup>، ويرى بعض الدارسين أن تكرار صوتين شرط أساس ليصبح إيقاع الأصوات في الشعر فاعلا ومؤثرا<sup>(3)</sup>.

وستقف عند بعض نماذج من مظاهر الإنزياح الصوتي عن طريق تكرار الأصوات في شعر المعلقة مبينا الأسباب الكامنة وراءها كما يراه البحث ولفريق المجال سنكتفي بالإشارة إلى معلقة امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى إذ عند قراءتهما نرى ظاهرة التكرار الصوتي بصورة جلية، وفيما يأتي نماذج من تلك التكرارات<sup>(4)</sup>:

(1) إن التكرار يمكن أن يدرس على أنه نمط أسلوبى صوتي، ولكن هذا النمط قد يبدأ بجزئية صغيرة، وربما يمتد إلى أن يشمل أجزاء متكاملة. أما تكرار حرف ما في بيت من الشعر، فإنه أمر لاقت للنظر، ولا قيمة للصوت إذا تم عزله عن سياقاته الواردة فيها لإحصاء الأصوات لا يكفي بل لابد من تجاوز ذلك إلى تلمس وظائفها الأسلوبية وتحديد معانيها وإيحاءاتها وإسهامها في المعنى العام الذي هي إحدى مكوناته الأساسية دون عزوها عن السياق الواردة فيه. [بنية اللغة الشعرية: 82].

(2) البناء الصوتي في البيان القرآني، د. محمد حسن شرشر: 91.

(3) المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر، حامد مزعل حيد الراوي، أطروحة دكتوراه: 179.

(4) اخترنا معلقة امرئ القيس لجرس ألفاظها واختلافات الصوتية، وهناك نماذج كثيرة لهذا النوع من التكرار إذ لا يسع لها المجال للذكرها منها: معلقة طرفة: ( مالي - مالك - يلوم - علام: 62) تكرار صوت اللام: «مرات»، = ( مالي - مالك - متى - يلوم - علام: 62) تكرار صوت الميم: «مرات»، (أراني - أين - أدنو: 62) تكرار صوت النون 3 مرات، ( لعمري - أمري - نهاري - سرمدي - أرى: 67) تكرار صوت الراء: «مرات». والمخارج: (أتلهى بها....) تكرار صوت الهاء: «مرات: 148.

## أولاً: التكرار الصوتي عند امرئ القيس:

١- تكرار الأصوات (الميم والراء والألف):

يقول امرؤ القيس في وصف حصانه:

مِكْرٌ مِقْرٌ مُقْبِلٌ مُذْبِرٌ مَعَا      كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عِلٍّ<sup>(١)</sup>

\*\*\*

مِسْحٌ إِذَا مَا السَّاهِجَاتُ عَلَى السَّوَى      أَلْرَنْ أَلْبَارَ بِالْكَدِيدِ الْمُرْكَلِ<sup>(٢)</sup>

\*\*\*

فَأَذْبَرَنْ كَالْجَزَعِ الْمَفْصَلِ يَتَنُ      بِحَيْدٍ مُعَمٍّ فِي الْعَشِيرَةِ مُحْضُولِ<sup>(٣)</sup>

في البيت الأول تكرر حرف الميم (7) مرات وتكرر حرف الراء (6) مرات وهذا ملفت للنظر، فالتكرار ينسجم مع موقف الشاعر في وصف حصانه ومدحه، لأن تكرار حرفي (الميم والراء) يحدث جرساً موسيقياً قوياً ينسجم مع قوة الحصان وسرعته الهائلة التي يمتدحها امرؤ القيس في هذا البيت. فالبناء الترددي لصوت (الراء) يتفاعل مع البنية الدلالية للفرس في الكر والفِرْ، إذن أحدث الإنزياح الصوتي تماثلاً بين البنية الصوتية للبيت وبين طبيعة حركة الفرس وعدوه في الواقع. وفي البيت الثاني تكرر صوت (الألف) (7) مرات وهذه نسبة غير عادية وليس تكراراً هامشياً بل انه تكرار فعال وتعتبر إنزياحاً صوتياً لأن الشاعر في موقف وصف فرسه الأسطوري القوي السريع فأراد أن يستخدم أكبر عدد من حروف المد التي لها خاصية النفس الطويل ومن ناحية أخرى ان هذا التكرار أحدث إنزياحاً صوتياً من خلال نغمة موسيقية لافتة للنظر، لكن تأثيره لا يصل إلى تأثير تكرار الكلمات ولكنه يساعد في تهئية السامع للدخول في أعماق القصيدة ومن ثم ان التكرار يخدم الشاعر في غرضه وموقفه.

وإذا دققنا النظر في معلقة امرئ القيس نلاحظ اهتمام الشاعر بنوع من الحروف والتأكيد عليها والاهتمام بها للتعبير عما يحول في خاطره من مشاعر وانفعالات، فنرى هيمنة صوتي (الألف

(١) شرح المعلقات السبع: 32.

(٢) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(٣) المصدر نفسه: 36.

والياء)، فقد تكرر حرف (الألف) في عموم قصيدته (318) مرة في حين أن (الياء) تكرر (258) مرة، وإن دل هذا على شيء فإنه يدل على أن الشاعر كما هو معلوم بأنه اشتهر بالفخر بنفسه وأنه بارع في الغزل ووصف الخيل والفروسية، ولأن حروف المد (الواو والياء والألف) هي حروف تبيح للشاعر من طول النفس الشعري والنفحة الموسيقية لغرض التعبير عما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس من ناحية، وجلب انتباه المتلقي إليه من ناحية أخرى، والدليل على ذلك أننا نرى أن الشاعر كثيراً ما يكرر حرف (الألف) (7) مرات - وهي النسبة الأعلى لتكرار حروف المد - في المواقف التي اشتهر بالفخر والمدح أو الغزل وهذه المواقف تتطلب من الشاعر النفس الطويل لكي يعبر عما يجول في داخله فاستخدم حروف المد (الألف والياء) وقام بتكرارهما إلى الحد الأقصى ألا وهو (7) مرات في البيت الواحد وهو وجود كبير لصوت واحد يذكر في البيت الواحد الذي تكون عدد أصواته ما بين (40-50) صوتاً وبذلك يشكل حرف (الألف) نسبة (17٪ إلى 14٪) وهي نسبة كثيرة مقارنة بنسبة الأصوات الأخرى، والجدول رقم (2) يبين أرقام نسب تكرار حروف المد في بعض أبيات معلقة امرئ القيس.

وفي البيت الثالث لا وجود لحرف (الألف)، لأن المقام يقتضي ذلك فالشاعر يصف فرار النعاج لما راين الشاعر وفرسه خوفاً من الاصطياد، فكانهن في تلك الحالة عقد خرز ممانى في عنق صبي كثير الأعمام والأخوال كرمهم لأنه إذا كانت كذلك كانت حبات خرز عقده أجود<sup>(1)</sup>، إن التركيب الصوتي لهذا البيت - كما يبدو - يوحي عملية فرار النعاج وانتشارها خوفاً من الاصطياد، فكان الشاعر رسم لنا فرار النعاج فقام باستخدام نسبة قليلة من حروف المد (الألف الواو الياء) لكي تنسجم خفة البيت وسرعة قراءتها مع عملية فرار النعاج، وهذا البيت تمثل البيت الوحيد ذو النسبة الأقل من ورود الأصوات الطويلة، وذلك كالآتي:

الألف=صفر، الياء=3 مرات، الواو=مرة واحدة

فمجموع الأصوات الطويلة=0+3+1=4 أصوات طويلة وهي النسبة الأقل في المعلقة كلها، إذن الإنزياح الصوتي أحدث وظيفة دلالية وقيمة جمالية يمكن استكشافها من خلال تقصي أسلوب الشاعر في كيفية استخدام وتوزيع الأصوات وتوظيفها بصورة تجلب انتباه المتلقي وتؤثر فيه.

(1) نهاية الإرب من شرح معلقات العرب، محمد بدر الدين أبي فراس النعماني الحلبي: 32، وينظر: السبع المعلقات [مقاربة سيمائية/ أنثروبولوجية لنصوصها]: 463.

## ب- تكرر الأصوات الألف والياء:

وفي سياق آخر يقول امرؤ القيس:

فلمّا أجزنا ساحة الحبيّ والتّحسّى      بنا بطنُ حَبْستِ ذِي حِفافٍ عَقَقَلِ  
فَسَهَرْتُ يَفْؤُودِي وَأَمِيهَا فَمَا يَلْتُ      عَلَيَّ هَضِيمَ الْكُشْعِ رَبِّا الْمَخْلُحِلِ<sup>(1)</sup>

من خلال تحليل أسلوب الشاعر في هذين البيتين توصلنا إلى حقيقة ما تكشف لنا عن حقيقة امرئ القيس في غزله، لأن الشاعر يختار من الكلمات ما تمجيش به نفسه من مشاعر وأحاسيس، والشعراء مختلفون في عملية الاختيار، والاختيار يختلف باختلاف الشعراء وباختلاف الأزمنة والثقافات، لذلك قال (بوفون): الأسلوب هو الرجل<sup>(2)</sup>، إن الشاعر قام باستخدام حروف المد (الألف والياء) في البيتين بنسب متفاوتة وذلك حسب الجدول رقم(3).

إن الشاعر في البيتين السابقين في موقف غزل بالنساء فهو يسرد لنا قصته مع إحدى النساء عندما يصل معها الأرض المناسبة وأنقطعوا عن أعين الرقباء<sup>(3)</sup>، والذي يهمنا هنا هو ملاحظة ظاهرة أسلوبية للشاعر توصلنا إلى حقيقة غزله وذلك أن الشاعر كرر صوت (الألف) في البيت الأول (6) مرات وصوت (الياء) (3) مرات في حين في البيت التالي قام بتكرار الصوت (الالف) (3) مرات وصوت (الياء) (7) مرات، وهذه المعادلة -كما يبدو- يبين ادعاء امرئ القيس بأنه مفتن به النساء ولكن الحقيقة ليست كذلك، لأننا في البيت الثاني نلاحظ بتقليل مفاجئ لنسبة صوت المد (الألف) حتى يصل إلى العدد (3) وإن دل هذا على شيء فإنه يدل - كما يوحى لي- على ادعاء الشاعر أمورا فوق طاقته، ولو كان الشاعر صحيح الادعاء أي مفتنة به النساء لكان عدد حروف المد (الألف) في البيت الثاني متساويا أو أكثر من عدد حروفها في البيت الأول، لذلك يرى بعض النقاد بأن امرأ لقيس كان يتعهر في شعره، وأنه يعد من زناة العرب<sup>(4)</sup>، وتبعهم في ذلك بعض المعاصرين متهمين إياه بالمادية في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره وأن شعره يتسم بالوصف النسخي

(1) شرح المعلمات السبع: 23-24.

(2) مقال في الأسلوب: جورج بوفون، تر: أحمد درويش: 204.

(3) نهاية الإرب من شرح معلمات العرب: 17.

(4) ينظر: طبقات الشعراء: 39، والشعر والشعراء: 1/ 122.



الذي قلما يعني الجوهر<sup>(1)</sup>، وأنه كان يؤثر اللذة الحسية المادية على السعادة الأليفة الداجنة في أسرة يقيم بين أحضانها<sup>(2)</sup>، وفي العصر الحديث يؤكد شكري فيصل: أن كل تعابيرهم تمتاز بأنها لم تكن قط هذه التعابير المباشرة التي تواجه الأحداث مواجهة مباشرة..<sup>(3)</sup>

ت-تكرار صوت (السين): وفي موضع آخر يقول:

فَقَوَّضَحَ فَأَلْمَقَرَاةَ لَمْ يَنْفُ رُسْمُهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جُثُوبٍ وَشُمَالٍ<sup>(4)</sup>

تكرر صوت (السين) بجماليته ورقته ليشيع صوت الصفيير الذي أراده الشاعر لصوت الرياح.

ث-تكرار صوت اللام:

تكرر صوت (اللام) في عموم معلقته حوالي (409) مرة أي بنسبة (12.26%) منها (75) مرة) كروي القصيدة، وإن دل هذا على شيء فإنه يدل على سيطرة هذا الصوت على الخطاب، والشاعر عندما يختار رويًا فإن هذا الروي سوف يكون عالقًا في ذهنه مترددًا على لسانه - بقصد أو بغير قصد - ولعل لهذا أثر في التلقي الذي يعترضه هذا الصوت...، لكان هذا الحرف إشارة مرور تذكر القارئ - دومًا - مدى الفجعة ومدى الأسى المبثوث في الخطاب<sup>(5)</sup>. فصوت اللام صوت بين الرخوة والشدّة ويوحى بالليونة والرقّة، وهذا - كما يوحى لي - مناسب تمامًا مع أغراض القصيدة، لأن الشاعر جمع في قصيدته بين الغزل والوصف والفخر معًا، فالغزل يحتاج أصواتًا ليّنة ورقيقة، أما الفخر فيحتاج إلى أصوات شديدة، وصوت (اللام) قد جمع بين صفتي الليونة والشدّة، لذلك كان الشاعر موفقًا في اختيار قافية قصيدته، لكي ينسجم مع أغراض القصيدة كلها<sup>(6)</sup>.

(1) ينظر: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: 68.

(2) ينظر: في النقد الأدبي: 1/160، ومداخل إلى الأدب الجاملي: 325.

(3) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: 233.

(4) شرح المعلقات السبع: 13-14.

(5) ينظر: قصيدة كذبي بعينك للخنساء دراسة أسلوبية - رسالة ماجستير - البكاي اخناري: 36.

(6) فمن تلك النماذج: عمرو بن كلثوم: (صوت الألف 6-8 مرات في كل بيت: 126-127)، وإن هذا التكرار =

والجدول رقم (4) إحصاء للأصوات الواردة في معلقة امرئ القيس حسب نسبة تكرارها<sup>(1)</sup>.

### ج- الإنزياح الصوتي بتقارب المخارج:

ومنه قول امرئ القيس:

غدا يرُّهُ مُسْتَشْزَرَاتٌ إِلَى الْمَلَا      تُغْوِلُ الْعِصَاصُ فِي مَثْنَى وَمُرْسَلٍ<sup>(2)</sup>

ان البلاغيين عابوا على امرئ القيس اللفظة (مستشزرات) <sup>(3)</sup> وذلك لتقارب مخارج أصواتها، فاجتهدت أن ابحت في السر الكامن وراء هذا الأسلوب لشاعر جاهلي كبير كامرئ القيس، فوجدت أن الأستاذ عمر طالب قد أدركني إليها فأشار إلى أن ما أراده امرئ القيس ليس هذا، وإنما عندما أراد أن يصف تسريحة شعر حبيته المتركمة فاختار لها الكلمة المتركمة الأصوات ألا وهي (مستشزرات)، فتقارب الأصوات في هذه اللفظة منسجم تماماً مع وصف امرئ القيس لجمال تسريحة شعر حبيته، ولوانه استخدم أية لفظة أخرى لم تبلغ ما بلغت إليه هذه الكلمة من القيمة الجمالية عن طريق إيجاء الأصوات لمعانيتها<sup>(4)</sup>.

### ثانياً: التكرار الصوتي عند زهير بن أبي سلمى:

إذا قرأنا معلقة زهير بن أبي سلمى نلاحظ انزياحات في المستوى الصوتي على شكل تكرار أصوات معينة بين حين وآخر في عموم القصيدة أسهمت هذا تراكم الصوتي في إغناء الدلالة

= الصوتي كإنزياح صوتي أتاح للشاعر النفس الطويل للاسترسال في ذكر فضائله والفخر بشجاعة قبيلته، (صوت القاف: 4 مرات: 14، السطر: 5) وفي عموم المعلقة 97 مرة. الحارث بن حلزة: (القاف: 8 مرات: ص 146: سطر: 3)، تكرار المورفيمان المنفصلان (الواو والقاف) في بداية الأبيات (الواو: 168 مرة) و(القاف: 85 مرة)، وذلك لتعميق الإيقاع الداخلي فضلاً عن ربط أبيات المعلقة حفاظاً على الوحدة العضوية.

(1) ينظر: دراسة الصوت اللغوي: 275.

(2) شرح المملقات السبع: 26.

(3) القدماء يرون ذلك من العيوب التي وقع فيها امرئ القيس: ينظر: أنوار الريح: 6/ 271، ونظرة المعنى: 68، وموسيقى الشعر: 25.

(4) هزف على وتر النص: 29.

الإيجائية من جهة وفي إيقاع القصيدة من جهة أخرى، وفيما يأتي بعض نماذج هذه الإنزياحات الصوتية وبيان الإجماء النفسيا لكامن خلف ورود تلك الإنزياحات:

أ- تكرار الأصوات: (الميم والباء والعين والذال والهاء):

يقول الشاعر:

يَحْوَمانِي الدُّرُجُجَ فَاَلْمَثَلَمُ	أَمِنْ أَمْ أَوْفِي دَمْتُهُ لَمْ تَكَلَّمْ
مَرَّاجِجُ وَفَسَمِ فِي نَوَاشِيرِ يَغْصَمِ	وَدَارَ لَهَا بِالرُّفَمَتَيْنِ كَأَنَّهَا
وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضُنْ مِنْ كُلِّ مَجْمُ	بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِيْنَ خِلْفَةً
فَلَايَا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمِ	وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ جِجَةً
وَتَوَيْباً كَجِدَمِ الْحَوْضِ لَمْ يَكْلَمْ <sup>(1)</sup>	أَتَانِي شَفْعاً فِي مَعْرَسٍ مِرْجَلِ

في هذه الأبيات تكرر صوت (الميم) (20) مرات، وفي البيت الاول (9) مرات وفي البيت الثاني والثالث (5) مرات وفي البيت الرابع (مرتين) وفي البيت الخامس (4) مرات وفي البيت السادس (3) مرات) ودلالة هذه التكرارات هي أن الشاعر واقف على الطلل متذكراً حبيبته فاختر أكبر عدد من صوت الميم لما يحمل هذا الصوت من معنى الرقة والتماسك والمرونة فيكون منسجماً مع النساء التي وصفهن الرسول بالقوارير لرقتهن ونلاحظ بعدها التدرج في تقليل استخدام صوت (الميم) فيستخدم حرفين فقط في البيت الرابع، وهذا منسجم مع قوله (فلأيا عرفت الدار بعد توههم) فهذا العمل الجهدى لمعرفة ديار الحبيبة احتاج إلى أصوات الانفجارية تنافي الرقة فكرر صوت (الباء) ثلاث مرات.

ومن جهة أخرى تكرر كل من صوت العين والذال (4مرات) وذلك للدلالة على شدة الحزن والأسى عند وقوفه على الطلل، وأن إجماء الهاء المشددة في قوله (توههم) يبين للمتلقى الحالة النفسية المضطربة<sup>(2)</sup> للشاعر نتيجة البحث عن ديار الحبيبة.

ومن ناحية أخرى ان الوجود المنتشر لصوت (الميم) داخل القصيدة وفي الروي حيث تكرر (330مرة) وصوت (اللام) تكرر (288مرة) وهذا الإنزياح الصوتي في أسلوب الشاعر ينسجم تماماً مع موقف الشاعر في الحث على الصلح بين القبيلتين، لأن صوت (الميم) و(اللام) يوحيان

(1) شرح المعانيات السبع: 71-72.

(2) خصائص الحروف العربية ومعانيها د. حسن عباس: 190.

بالاجتماع والتماسك للتملق<sup>(1)</sup> وهذا ما يدعو اليه الأطراف المصلحة من الاختلاط والتماسك والعفو عما سلف، فلما كان صوت (الميم) و(اللام) من الاصوات التي توجي بالتعلق والتماسك، مما جعل زهير بن ابي سلمى أن يكرر صوتي(اللام والميم) في عموم معلقته وأن يختار روي (الميم) لها حتى ترى أن تكرار صوت (الميم) يصل إلى نسبة (9مرات) في البيت الواحد، يقول الشاعر:

يَتَجَمُّهَا قَوْمٌ لِقَوْمٍ غَرَاةٌ      وَلَمْ يُهَرِّقُوا يَتْنَهُمْ مِلءَ مِخْجَمٍ<sup>(2)</sup>

وصل تكرار صوت(الميم) إلى أعلى نسبها الا وهي (9مرات) انسجاما مع الموقف الإصلاحي لمندوحيه في الدعوة إلى الصلح والتماسك والانسجام على الرغم أن هذين الساعيين حملا دماء منقزل، على أنهم لم يصبوا ملء عجم مندم، أي أعطوا فيها ولم يقتلوا<sup>(3)</sup>.  
والشكل رقم (5) جدول إحصاء الأصوات الواردة في معلقة زهير بن أبي سلمى حسب نسبة تكرارها<sup>(4)</sup>.

#### ب- تكرار حروف المد (الألف والواو والياء):

إن أحرف المد وسيلة للتوازن أو للقوة أو اللين، أو الارتفاع، أو الانخفاض حين يتطلب الموقف التعبيريلونا من هذه الألوان أو نبرة من هذه النبرات<sup>(5)</sup>، وعند قراءة معلقة زهير بن أبي سلمى نلاحظ ظاهرة تكرار حروف المد (الألف والواو والياء) في عموم معلقته، ينظر: الشكل رقم (6).

فإذا جمعنا نسب الأصوات الثلاث (الألف والياء والواو) فتكون النتيجة: (21.466974) حيث تشكل النسبة العالية على مستوى جميع أصوات القصيدة وبالتالي السيطرة على مستوى

(1) خصائص الحروف العربية ومعانيها د. حسن عباس: 71.

(2) شرح المعلقات السبع: 76.

(3) تحليل سيميائي لمعلقة زهير، د. عمر محمد الطالب: 16.

(4) ينظر: دراسة الصوت اللغوي: 275.

(5) ينظر: أحرف المد الطويلة والقصيرة وأثرها في صوغ الكلمات، عبدالحميد عمن، بحوث ومحاضرات مجمع اللغة العربية للدورة الثالثة والثلاثين: 1966-1967، ص 325 وما بعدها، نقلا عن: لغة الشعر الحديث، دراسة تطبيقية في ديوان زرقاء اليمامة لأمل دنقل، د. مصطفى رجب: 101.

خطاب القصيدة، وهذا الإنزياح الصوتي ملائم تماماً مع ما يريده الشاعر من التمديد والاتساع والإطالة في النفس الشعري من أجل الاسترسال في مدح ممدوحه وذكر فضائلهما.

#### ت- تكرار صوت (السين):

تكرر صوت السين في عموم المعلقة (63 مرة) ونسبة (2.41) وهذا- كما يوحى لي - يدل على طبيعة إيجاء صوت (السين) من الرقة والليونة والسهولة، لذلك نرى في البيت التاسع عشر أن نسبة التكرار وصل إلى أربعة مرات، لكي ينسجم إيجاء صوت السين مع محاولات ممدوحه في انتشار السلم والسلام بين القبيلتين:

تَذَاكَرَ كُتْمَا عَنَسًا وَذُبْيَانًا بَعْدَمَا	فَقَالُوا وَذُقُوا بَيْتَهُمْ عَطَرٌ مَثْنِي
وَقَدْ قُلْتُمَا: إِنَّ لُدْرِكَ السَّلْمَ وَامِيعًا	بِمَالٍ وَمَغْرُوفٍ مِنَ الْقَوْلِ نُسْلٌ
فَأَصْنَبَحْتُمَا مِنْهَا عَلَى غَيْرِ سُوْطَيْنِ	بَعِيدَيْنِ فِيهَا مِنْ عَقُوفٍ وَمَأْمٍ <sup>(1)</sup>

نلاحظ في البيت الأول سيطرة حروف المد على باقي الأصوات إذ تكررت أصوات المد: (الآلف: 6 مرات، الواو 3 مرات، الياء مرتين) لكي يوحى باستمرارية الحرب بين عبس وذبيان، لأن حروف المد توحى بالإطالة والاتساع، أما البيت الثاني فنلاحظ هيمنة صوت (السين) الموحى بالسلم والسلام والموحي بالدور السلمي لممدوح الشاعر، إضافة إلى تكرار صوت (الآلف) (4مرات) وذلك إيجاء ورغبة في استدامة السلام وانتشارها بين القبيلتين، فكانت إيجاء صوت المد إسناداً لإيجاء صوت السين في انتشار السلام وثباته بين القبيلتين. ومن جهة أخرى وفي البيت الثالث: نلاحظ ظاهرة جديدة ألا وهي تكرار صوت الميم (6مرات) والذي يوحى بالاجتماع والتماسك والتعلق<sup>(2)</sup> إذن يمكن القول بأن إيجاء الآيات الثلاثة تجسد لنا المشهد الواقعي لحال القبيلتين ودور المصلحين في إيقاف الحرب ومحاولة الصلح فانتشار السلم والأمان بينهما في النهاية.

(1) شرح المعلقات السبع: 75-76.

(2) خصائص الحروف العربية ومعانيها: 71.

### ثالثاً: التكرار الصوتي في معلقة عمرو بن كلثوم

#### أ- تكرار صوت المد (الألف):

عند قراءة معلقة عمرو بن كلثوم نلاحظ الانتشار الواسع لصوت المد (الألف) حيث اختار الشاعر منها روي القصيدة، ونحن نعلم ما لهذا الصوت من النفس الطويل والانتساع والاطالة بما يتيح للشاعر ان يسترسل في ذكر فضائله والفخر بقبيلته. وتجدر الإشارة إلى أن جزءاً من غزارة صوت الألف في هذه القصيدة يعود إلى اعتماد الشاعر صوت الألف قافية، وربما وجد الشاعر فيها صوتاً ملائماً يساعد على الشجن والتنويع والغزارة الموسيقية والإحساس بالبعد والفقد<sup>(1)</sup>. يقول الشاعر مفتخراً بقبيلته:

يَا أَيُّهَا الْمُطْعِمُونَ إِذَا قَدَرْنَا	وَأَيُّهَا الْمُهْلِكُونَ إِذَا ابْتَلَيْنَا
وَأَيُّهَا الْمَانِعُونَ إِمَّا أَرَدْنَا	وَأَيُّهَا الْكَاسِرُونَ بِحَيْثُ شَرِينَا
وَأَيُّهَا الثَّارِكُونَ إِذَا سَخَطْنَا	وَأَيُّهَا الْأَخْجِدُونَ إِذَا رَهَبْنَا
وَأَيُّهَا الْعَاصِمُونَ إِذَا أَطَعْنَا	وَأَيُّهَا الْعَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا
وَنَشْرَبُ إِنْ وَدَّعَا الْمَاءَ صَفَوُا	وَنَشْرَبُ غَيْرَ كَادِرٍ وَأَطِينَا
إِذَا مَا الْمَلِكُ سَامَ الْكَاسِ خَسَفَا	أَتَيْنَا أَنْ نُقِرَّ الدُّلُيْنَا
مَلَأْنَا الْبِرَّ حَتَّى هَبَّاقَ عُنَا	وَمَاءَ الْبَحْرِ لَمَلَوْهُ سَفِينَا
إِذَا بَلَغَ الْفَيْطَامَ لَنَا صَمِي	تُخِرُّهُ الْجَبَايِرُ سَاجِدِينَا <sup>(2)</sup>

نلاحظ في هذه الأبيات في معلقته أنه هناك حشد كبير لصوت (الألف) حيث لاتكاد تخلو منه بيت، وتكرر في كل بيت ما بين (6-8مرات)، ان هذا التكرار الصوتي يعتبر انزياحاً صوتياً أتاح للشاعر النفس الطويل للاسترسال في الفخر بشجاعة وعظمة قبيلته من بين القبائل، لأن معظم قصائد الفخر بمثابة استعراض لقوة القبيلة وأحلافها الذين بهم تعزز وتقوى، وفي هذه القصائد

(1) دراسات في النص الشعري - عصر صدر الإسلام وبني أمية، عبده بدوي: 67.

(2) شرح المعلقات السبع: 126-127.

يفتخر الشاعر بقبيلته أكثر مما يفتخر بنفسه، وتبعاً لهذا يبرز صوت القبيلة ويكاد يختفي صوت الشاعر<sup>(1)</sup>.

#### ب- تكرار صوت (القاف):

وفي موضع آخر يقول الشاعر:

قَفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا      لُحْجُوكَ الْيَقِينُ وَتُخْوِينَا<sup>(2)</sup>

في هذا البيت تكرر صوت القاف (4مرات) إذ أحدث انزياحا صوتيا أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن ناحية أخرى نلاحظ وجود خيوط دلالية بين الترصيف الإيقاعي لهذا الصوت وبين حالة إغلاء صوت الشاعر لغرض مناداة حبيته واستيقافها لمدة قصيرة للتكلم معها ثم بعدها التفرق والذهاب، لأن القاف صوت لهوي انفجاري، ينطق بالتصاق مؤخرة اللسان باللهاء والجدار الخلفي للحلق التصاقاً تاماً بصورة يمنع مرور الهواء لفترة معينة من الزمن، ثم يزول السد ويخرج الصوت منفجراً<sup>(3)</sup>، وصوت القاف من الأصوات التي تنم على القوة والشدة<sup>(4)</sup>، وهذه الصفة توحى - كما يبدو لي - رفع الصوت وإيقاف الحبيبة فالتكلم معها فالافتراق والذهاب.

#### رابعاً: التكرار الصوتي في معلقة حارث بن حلزة

أ- تكرار صوت (الفاء):

يقول الشاعر:

فَالْمَحِيَّاءُ فَالْمَصْفَاحُ فَأَخْنَا      قُ إِقَاقِ قَمَدَابِ قَالُوا نَاءُ<sup>(5)</sup>

(1) بنية القصيدة الجاهلية - دراسة تطبيقية في شعر ناطقة الليثاني، د. علي: 166..

(2) شرح المعلقات السبع: 143.

(3) ينظر: علم الأصوات: 70.

(4) ينظر: تمهيد في النقد الحديث: 109.

(5) شرح المعلقات السبع: 146.

تكرر صوت (الفاء) (8مرات) في هذا البيت وأحدث جرسا موسيقيا أدى إلى تكثيف الإيقاع الداخلي، أما من الناحية الدلالية، فالشاعر يستذكر المواضع التي حضي فيها بوصل حبيبته وهي الآن خاوية، وهذا ينسجم مع إجماع صوت القاف بالركة والوهن، لأن الشاعر يستذكر هذه الأماكن وقد رقى قلبه لها، لأن الذكريات الجميلة بمثابة التنفيس عن النفس وهي استحضار الماضي ونسيان الحاضر، وذلك لما يعانيه الشاعر من الموم بسبب البعد عن العهد السابقة والتي كان الشاعر فيها محضا بوصل الحبيبة.

### ب- تكرار الأصوات (الواو والفاء):

ونلاحظ ظاهرة تكرار المورفيمان المنفصلان (الواو والفاء) في بداية الأبيات وأحيانا تشاركهما الواو بمعنى (رب)، ينظر: الشكل رقم (7)

إن هذه النسب من التكرار المورفيمي أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي إضافة إلى ربط أبيات القصيدة كشبكة مرتبطة عن طريق حروف العطف وذلك للحفاظ على الوحدة العضوية للمعلقة، ومن ناحية أخرى نلاحظ أن حركة مصاحبة الناقية تغطي على معظم القصيدة فذكر أسمائها وصفاتها وأعضائها لذلك استخدم الشاعر أكبر نسبة من أدوات الربط وذلك لكي يوحى لنا بهذه الأصوات والأدوات مصاحبة الدائمة لناقته وحبه إليها.

إن التراكبات الصوتية ظاهرة شائعة في شعر المعلقات فلا تكاد تخلو منها معلقة، ولضيق المجال وخوفا من الإطالة اكتفينا الإشارة إلى أهمها.

### 2- تكرار الحركات المتجانسة:

نستطيع أن نضيف نوعا آخر من أنواع التكرار ألا وهو توالي الحركات المتجانسة، وهذا التكرار ليس بأقل أهمية من الأنواع الأخرى، لأن الحركات لها وظيفة دلالية إيجابية فضلا عن كونها تساعد على النطق بالسكك<sup>(1)</sup> كما يقول سيبويه يلحقن الحرف ليوصل إلى التكلم به<sup>(2)</sup>، فمن ذلك:

(1) الأصوات العربية المتحركة وعلاقتها بالمعنى، عبدالمعطي غر موسى: 186.

(2) كتاب سيبويه 4/ 370167.



الأنموذج الأول: معلقة امرئ القيس  
يقول الشاعر:

يَكْرِمُ مَفْرٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَا      كَجَلْمُودٍ صَخِرَ حَطُّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلٍ<sup>(1)</sup>

إذا أدقنا النظر في البيت السابق فنلاحظ بوجود نوع آخر من التكرار الذي ساهم بشكل جيد في إحداث الجرس الموسيقي وبالتالي إحداث انزياح في المستوى الصوتي ألا وهو (تكرار الحركات)، ألا تلاحظ أن تكرار (تنوين الكسر) في الكلمات (مكر، مفر، مقبل، مدبر) أحدث نوعاً من الانزياح الصوتي عن طريق تكراره على التوالي بحيث يلتفت انتباه المتلقي، أو تكرار (الشدة) في (مكر، مفر، حطه، السيل) على التوالي أيضاً ساهم في خلق الانزياح الصوتي، وهذه الإنزياحات الصوتية - كما يبدو لي - يمسد لنا حركة حصان امرئ القيس وشدته وسرعته.

وإذا قرأنا معلقة امرئ القيس نلاحظ توالي (الكسرات) بكثرة، حيث تكررت (491 مرة) و(74 مرة) على شكل تنوين الكسر، والكسرة تدل على الرقة والليونة وهذا متلائم مع جو القصيدة في الآيات الغزلية.

ونلاحظ أن (التشديد) هو الظاهرة الصوتية الأكثر حضوراً في معلقة امرئ القيس، فمن مجموع (820) كلمة في القصيدة، توجد حوالي (144) كلمة مشددة، وهي نسبة عالية، وتوزع هذه الخاصية الصوتية (التشديد) بطريقة لها أهميتها، فتقع (74) كلمة منها في الحركة الأولى، في حين تقع (70) كلمة في الحركة الثانية، وهذا التوزيع يخضع لتجربة التوتر، التي انبت عليها القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، في حركة تصاعدية، ثم يحدث الانخفاض<sup>(2)</sup>.

الأنموذج الثاني: معلقة عمرو بن كلثوم:  
يقول الشاعر:

نُفْمٌ أَنَا سَنَا وَكُفٌ هُنْهُمُ      وَنَحْمِلُ عَنْهُمْ مَا حَمَلُونَا<sup>(3)</sup>

(1) كتاب سيبويه: 32.

(2) وهناك نوع آخر من أنواع التكرار الصوتي يتمثل في تكرار حرف، دون تشديد مثل (صفيق، ودير)،

(3) شرح المعاني السبع: 118.

تكررت الشدة (3مرات) في (نعم/نعف/حلونا) وهذا التكرار أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي عن طريق الضغط على الأصوات (الميم والغاء)، وهناك خيط إيحائي نابع من المشاعر الصادقة للشاعر يكشفه لنا هذا التكرار الحركي (الشدة)، إذ إن صوت الميم يوحى بالرونة والركة وصوت الغاء يوحى بالركة كذلك، والشاعر قام بالتشديد على هذين الصوتين ثلاث مرات فكأنه- كما يبدو- أراد التأكيد على التعامل الرقيق وحسن العشرة مع رويهم من العشائر الأخرى، وقام الشاعر بتوثيق إيجاء الرقة والنعموة وذلك عندما كرر صوت النون ثمان مرات والذي يوحى أيضاً بالركة والنعموة.

### 3- تكرار الكلمة (التكرار اللفظي):

وهو تكرار كلمة معينة على مستوى البيت او على مستوى النص مما يحقق بعداً إيقاعياً ودلالياً، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها<sup>(1)</sup> فضلاً عن أهميته في الإيقاع لأن الإيقاع يتحقق بالتكرار مهما كان عدد مرات هذا التكرار<sup>(2)</sup>، وأن قدرة التكرار على التأثير تتجاوز فائدته البديهية المعروفة بالتوكيد، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني كالموسيقى، فهو أساس الإيقاع بجميع صورته<sup>(3)</sup>، وقد ورد في الشعر الجاهلي عموماً تكرار الأسماء على ثلاثة أنماط<sup>(4)</sup>:

1- تكرار اسم المحبوبة

2- تكرار اسم الشخص المرئي

3- تكرار اسم الشخص الممدوح.

أما بالنسبة للمعلقات فتكرار اسم الحبيبة هو النمط الشائع الذي يتكرر بين حين وآخر، لأن الشاعر عندما يقف على أطلال محبوبة أو يصفها أو يناجيها فإنه كان يستمرىء ذكر اسمها، ولذلك أخذ الشعراء الجاهليون يلهجون بذكر أسماء محبياتهم<sup>(5)</sup>، فمن ذلك قول عنترة:

(1) قضايا الشعر المعاصر: 276.

(2) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع: 59-60.

(3) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 183.

(4) ينظر: قراءات أسطوانية في الشعر الجاهلي: 32.

(5) قراءات أسطوانية في الشعر الجاهلي: 33-34.

يَا دَارَ عِبْلَةَ بِالْجَوَاءِ تَكْلُمِي      وَعِجِي صَبَاحاً دَارَ عِبْلَةَ وَأَسْلُمِي<sup>(1)</sup>

\*\*\*

وَتَحُلْ عِبْلَةَ بِالْجَوَاءِ وَأَهْلُنَا      بِالْحَزَنِ قَالِصَمْنَانٍ فَالْتَكَلَّمِ<sup>(2)</sup>

تكررت الكلمة (عبله) مرتين، وهذا التكرار اللفظي نابع عن مشاعر وأحاسيس الشاعر تجاه الحبيبة، فهو يريد بها أن تكون موجودة في أبياته وقلبه وذكرته، ولا يستغنى عنها، وتكرار اسمها في البيتين دليل على معزتها عند الشاعر ومدى حبه لها، والشاعر يتلذذ ويأس بتكرار اسمها، حتى أنه ذكر اسم المكان نزول أهلها وهو (الجواء) فيمكن عده من ملحقات اسم الحبيبة وهذا النوع من التكرار يسمى بالمجاورة وستفصل القول فيه لاحقاً.

الأمثلة الثاني: معلقة زهير بن أبي سلمى:

يقول الشاعر في مدح ممدوحه:

تَدَارَ كُحْمَا عَيْسَا وَذَيْتَانِ بَعْدَمَا      تَقَاوَا وَذُقُوا يَتَنَهُمْ عَطَرِ مَثُومِ  
وَقَدْ قُلْتُمَا: إِنَّ لَذْرِكِ السَّلْمَ وَاسِعاً      بِمَالٍ وَمَعْرِوفٍ مِنَ الْقَوْلِ نَسْلَمِ  
فَأَصْبَحْتُمَا مِنْهَا عَلَى خَيْرِ مَوْطِنٍ      بَعِيدَيْنِ فِيهَا مِنْ عَقُوقٍ وَمَأْتِمِ<sup>(3)</sup>

إن الشاعر قام بتكرار ضمير المتصل (تما) ثلاث مرات، وهذا يمثل انزياحاً صوتياً حيث يدل على مكانة هذين الرجلين لدى الشاعر، حيث يمكن أن نستدل عليه في صدق شعور وإحساس الشاعر في مدحه، وفي المدح يكرر الشاعر اسم الممدوح على سبيل التنويه به، والإشارة إليه بذكر<sup>(4)</sup> إضافة إلى النعمة الموسيقية التي أحدثها هذا التكرار اللفظي للضمير السابق متبعاً على الإجلال والإكبار والإعجاب، وتجلد الإشارة إلى أن الشاعر من خلال هذا الإنزياح قام برسم صورة تكشف لنا عملية الصلح ومدى صدق القائمين به، وذلك كالتالي:

(1) شرح المعلقة السبع: 130.

(2) المصدر نفسه: 131.

(3) المصدر نفسه: 75-76.

(4) المعلقة: 74/2.

### التكرار الأول: تداركهما:

أي انه هناك مشكلة ما وهو وجود نزاع بين القبيلتين (عبس وذبيان)، وإن الصوت المد (الألف) - كما يبدو لي - يوحي بسرعة المدوحين بالمبادرة بعملية الصلح بين الطرفين، فبعد التلطف بالألف يكون التبر والضغط على الضمير (تما) وهذا ما نلاحظه في الواقع إذ أن أعباء الصلح أي الديات تحملها كل من هرم بن سنان والحارث بن عوف.

### التكرار الثاني: قلتما:

وهذا يمثل الجانب القولي - إذا صح التعبير - من عملية الصلح، إذ أن الرجلين ابداوا استعدادهما للصلح بين عبس وذبيان وتحمل كل الديات.

### التكرار الثالث: فأصبحتما:

وهو يمثل النتيجة والجانب الفعلي - إذا صحّ التعبير - إذأنهما كانا صادقين في قولهما ومبادرتهما بالصلح بين الطرفين.

إذن أن تكرار الشاعر الضمير المخاطب المتني (تما) نابع من تجربة صادقة، حي كما أن المدوحين كانوا صادقين في مبادرتهما فكذاك قام الشاعر يرسم هذه التجربة الصادقة بالكلمات الثلاث في الأسطر السابقة.

### النموذج الثالث: معلقة حارث بن حلزة الشكري:

إن الشاعر أنشد معلقته وهو متكأ على قومه أما مملك الحيرة، وقام بذكر تاريخ قبيلته مفتخرا بها، لذلك استخدم أكبر عدد من الضمير (نا) للتعظيم وللدلالة على وحدة صفوف قبيلته واتحادهم، ووحدة كلمتهم، فانتشار الضمير (نا) لجماعة المتكلمين على الخطاب الشعري في المعلقة أدى بالمقابل إلى ضعف الطرف الآخر الا وهو الضمير (هم) لجماعة الغائبين، وهذا الإنزياح الصوتي في تكرار الضمير (نا) أحدث نغما موسيقيا في عموم المعلقة توحى لنا هيمنة قبيلته وعظم أجماده، لذلك لا تكاد تخلو بيت من الأبيات من ذكر هذا الضمير.

وفي الجهة الأخرى نلاحظ تكرار الضمير (هم) بصورة قليلة جدا مقارنة بوجود (نا)، حتى أننا نسمع صدهاء بين حين وآخر، لأن الوجود المستمر للضمير (نا) لم يتحله المجال للظهور، مما

أدى إلى ضمورها، واند لهذا على شيء فإنه يدل على علو شأن قبيلة الشاعر وعظمتها مقابلة بالطرف المقابل الا وهو قبيلة (تغلب).

والجدول رقم(8) يبين عملية إحصائية لعدد تكرار الضمير(نا) في معلقته. وهناك نماذج أخرى في تكرار الكلمة إذ لا يسع لها المجال لذكرها<sup>(1)</sup>.

وهكذا نجد الانسجام الصوتي بين ألفاظ تراكم أبيات المعلقات هذا الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيثاً أو بين الكلمات بعضها وبعض حيثاً آخر، أو قل هذا الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري، من خلال (النظم وجودة الرصف) على نحو ما يعبر ابو هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني، فقارئ الشعر القديم عامة، والجاهلي خاصة، ويحس هذا الانسجام الموسيقي ولكنه لا يكاد يتبينه، أو قل لا يكاد يقدر على قياسه وضبطه بوسائل العروض المألوفة، فهذه الوسائل تتساوى فيها (المدات) والوقفات الموسيقية على اختلاف زمنها طولاً وقصراً، وعلى اختلاف نغمها حدة أو رهافة<sup>(2)</sup>.

#### 4- تكرار البداية:

وهو تكرار كلمة أو عبارة في بداية الأبيات أو فقرات متتابعة<sup>(3)</sup>، وإن التعبيرات إذا اختلفت شكلاً فإنها تختلف معنى أيضاً كما يقول بلومفيلد<sup>(4)</sup> وإن انفعالات الشاعر دفعته إلى تكرار الكلمة ولم لم يكررها لما استطاع ان ينقل الينا تجرته وأن يثير فينا الجمال<sup>(5)</sup>، إذن يمكن القول بأن الأسلوب هو الاختيار (chose)، فالشاعر يختار من الكلمات ما يثير إحساسه ويمثلنجرته وشخصيته<sup>(6)</sup>، والشاعر يكرر ألفاظاً بعينها لدلالة نفسية شعورية، فيكون التكرار بؤرة تلك الدلالة النفسية الشعورية<sup>(7)</sup>.

(1) زهير: (تكرار ضمير المصلحاً ثلاث مرات: 75-76)، الحارث: (تكرار الضمير نا المصلح في عموم المعلقة: 56)، معلقة عمرو بن كلثوم: (تكرار لفظة "عشوزة" 122).

(2) قصايا الشعر في النقد العربي: 36.

(3) النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام مشكلة الموثوقية: 6.

(4) الأسلوبية والأسلوب، كرايم هالف: 21.

(5) ينظر: الشعر كيف نفهمه وتطورته، الزيايث درو: 29.

(6) ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دسعد مصلوح: 37-41.

(7) في قصيدة أبي تمام في فتح حمورية - دراسة في الموسيقى والإيقاع، ماجد الجماعرة (بحث)، مجلة آداب الراشدين، ع27، 1995: 102.

ويتنوع هذا التكرار ما بين حروف الجر وأدوات الشرط وأسماء الإشارة وأدوات التشبيه وأسماء الاستفهام والضمائر وغيرها، وفيما يأتي نماذج منها في شعر المعلقات: فمن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

وَتَخْنُ غَدَاةً أَوْ قَدْ فِي غَزَاؤِي	وَقَلْدْنَا فَوُوقَ رِفْدِ الرَّافِدِينَا
وَتَخْنُ الْحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطِي	تَسْفُ الْجِلَّةُ الْخُورُ الدُّرِينَا
وَتَخْنُ الْحَاكِمُونَ إِذَا أَلْفَنَا	وَتَخْنُ الْعَازِمُونَ إِذَا عُرِينَا
وَتَخْنُ الثَّارِكُونَ لِمَا مَخِطْنَا	وَتَخْنُ الْأَخِيدُونَ لِمَا رَحِينَا <sup>(1)</sup>

قام الشاعر بالتكرار اللفظي العمودي للضمير المنفصل (نحن) في بدايات أربعة أسطر متتالية، ومن يعرف شخصية الشاعر (عمرو بن كلثوم) لا ينكر عليه هذا التكرار اللفظي، لأن اللفظة (نحن) بوزن ثبوت تنبثق منها المعاني التي أرادها الشاعر، لأنهاشتهر بالفخر بقبيلته، فأحدث هذا النوع من الإنزياح الصوتي لكي يوحي للمقابل وجودهم في الواقع، فمثلما أن اللفظة (نحن) انتشرت في الأبيات الأربعة وهيمنت على بداياتها، فكذلك واقع قبيلته فإنهم دائماً في الصدارة والإقدام ونيل الأجداد والبطولات، فكما أن (نحن) في الصدارة فكذلك هم في قمة العزة والقوة والتقدم، ومن ناحية أخرى أسهم تكرار (نحن) في إيجاد ترابط وتواشج متين بين الأبيات في الإطار البنائي، وهناك نماذج أخرى لهذا النوع من التكرار في المعلقات السبع<sup>(2)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 123.

(2) منها: طرفة: (شتت/ شتت: 56)، (أرى/ أرى: 61)، زهير: (ومن/ ومن: 82-83)، ليبي: (هم/ هم: 109-110)، حارث: (أو نفشتم/ أو سكتم: 151)، (وحنانكم/ وجهناكم/ وقملنا بهم: 154)، (أم علينا/ أم علينا: 157)، (واقدننا/ واتيناهم/ ووللنا: 155)، عمرو: (فأما يوم/ وأما يوم: 120)، (بأي مشيئة/ بأي مشيئة: 121)، (ورثنا مجد/ ورثت مهلهلا: 122)، (علينا البيض/ علينا كل: 124)، (بأنا المطعمون/ وأنا المانعون/ وأنا التاركون/ وأنا العاصمون: 126).

## 5- التكرار المقطعي:

وهذا النوع من التكرار يعتمد على تكرار مقطع في لفظة ما فيحدث نغمة موسيقية تدل على معنى التكرار<sup>(1)</sup>، وهذا التكرار موجود في بعض الأبنية العربية وسماء الخليل ب(الثنائي المضاعف)<sup>(2)</sup>، فمن ذلك قول امرئ القيس:

أَرَى بَعَرَ الْأَرَامِ فِي عَرْمَتِهِ      وَفِيهَا كَأَنَّهُ خَبٌ فَلْفُلٍ<sup>(3)</sup>

استخدم الشاعر التكرار المقطعي في الكلمة (فلفل)، فأدى ذلك إلى تعميق الإيقاع الداخلي وإحداث نغمة موسيقية، لأنه أدى إلى تكرار حرف الروي (اللام)، ومن جهة الإيحاء الدلالي فإننا نلاحظ أن الشاعر بهذا التكرار المقطعي قد جمع بين الشيء وضده، لأن صوت الفاء يوحى بـ ما يضفي معنى الضعف والوهن على الألفاظ التي يدخل في تراكيبها، ولاسيما المولفة من حروف: (د. ت. ط. ر. ل. ن)<sup>(4)</sup>، في حين أن صوت اللام يوحى بالالتصاق والتماسك، وهذا الإيحاء منسجم تماما مع ما يراه الشاعر من خراب ديار الحبيبة بعد أن كانت عامرة بأهلها، فضوت الفاء الدال على الضعف يقوم بمخلخلة إيحاء التماسك الذي يدل عليه صوت (اللام) بالنتيجة. ويقول أيضا:

أَلَا رَبُّ يَوْمٍ لَّكَ مِنْهُمْ صَالِحٌ      وَلَا مَرِيحًا يَوْمٍ يَدَارَةُ جُلْجُلٍ<sup>(5)</sup>

يمكن التكرار المقطعي في الكلمة (جلجل) مما أدى إلى اضمفاء جرس موسيقي داخلي تطرب به النفس، أما من الناحية الدلالية، فصوت الجيم يدل على الشدة والفجاجة، وصوت اللام يدل على اللبونة والتماسك والركة، اذن هناك جمع بين الشيء ونده في كلمة واحدة، وهذا الإيحاء يدل على مشاعر كامنة في نفس الشاعر إذ أنه يعترف بأن أحسن أيامه وأتمها كانت تلك التي فاز بها

(1) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، رؤف غريب: 99.

(2) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي: 1/ 55-56.

(3) شرح المعلقات السبع: 14.

(4) خصائص الحروف العربية ومعانيها: 132.

(5) شرح المعلقات السبع: 16.

بوصل النساء وظفرت فيها بعيش صالح منهن، اذن أراد الشاعر من خلال إيماء صوت (الجيم) أن يعظم هذه الذكريات وتسيطر على ضعف وليونة إيماء صوت اللام ويستنتج بالنهاية على لفظة تدل على جلجلة وعظمة تتناسب مع مشاعره في تلك اليوم وفي ذلك المكان.  
ويقول أيضا:

فَصَبَرْتُ يَفْسُودِي رَأْسِهَا فَمَا بَلَّيْتُ      عَلَيَّ مَهْيِمَ الْكَشْحِ رِيًّا الْمَخْلُخِلِ<sup>(1)</sup>

التكرار المقطعي في الكلمة (المخلخل) أدى إلى تعميق الإيحاء الداخلي في البيت، ومن الناحية الإيحائية، ان صوت الحاء يوحى بالرخاوة والرقّة، وصوت اللام يوحى بالليونة والرقّة والتماسك، وهذه الإيماءات تنسجم تماما مع أحاسيس الشاعر ومشاعره حول وصف المرأة التي طوعته في مطلبه، فالكلمة (خلخل) تعني موضع القلادة من العنق، وعبر عنه الشاعر بإيماء صوتي الحاء واللام الدالين على الرقة والنعمّة والليونة مما يتكلم مع ما أراده الشاعر من أوصاف لتلك المرأة.

ويقول أيضا:

مُهْفَهْفَةٌ يَتَضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ      تَرَاهَا مَصْنُوعَةً كَالسُّجْنَجَلِ<sup>(2)</sup>

التكرار المقطعي في الكلمة: (مهفهفة) وهي وصف للمرأة تعني (اللطيفة الخصر) ونلاحظ ان إيماء صوتي (الهاء والفاء) تنسجم مع دلالة اللفظة، حيث ان صوت الهاء يدل على (الضعف) وصوت الفاء يدل على (الرقّة) اذن استطاع الشاعر ان يختار كلمة (مهفهفة) لكي يوصف بها ما يجول في نفسه من مشاعر واحاسيس تجاه حبيبته فيوصف خصرها بأنها دقيقة ولطيفة فاخترت وكان موقفا في اختيارها، ونلاحظ بأن الشاعر وصف حبيبته بأنها ضامرة البطن وخفيفة اللحم بطريقتين: الأول: إثبات صفة ضمور البطن عن طريق الكلمة (مهفهفة).  
الثاني: نفي ضد صفة الضمور، عن طريق العبارة (غير مفاضة).

(1) شرح التعليقات السبع: 29.

(2) المصدر نفسه: 24.



ولمّا قام الشاعر بهذا التكرار من أجل التأكيد على خفة لحم الحبيبة، فنفي صوت (الضاد) في (غير مفاضة) تعني نفي صفة الشدة والصلابة التي لا تنسجم مع ما يريده الشاعر من وصف لحبيته بالركة والنعومة.  
ويقول أيضاً:

فَقُلْتُ لَهُ لِمَا نَمَطَى يَجُوزُهُ      وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكَلْكَلٍ<sup>(1)</sup>

التكرار المقطعي في كلمة (كلكل) ساهمت في اغناء الجرس الموسيقي الداخلي، ومن ناحية أخرى نرى إجماع الكلمة ثلاثم وتناسب مع معانات الشاعر مع الليل، إذ أن الشاعر يعاني من الهموم والمشاكل والأحزان مما أدى إلى تطويل ليله، لأن الهموم يستطيل ليله والمسرور يستقصر ليله، فعبر الشاعر عن تلك القساوة والأحزان بالتكرار المقطعي في لفظة (كلكل)، لأن صوت الكاف يوحى بالقوة والقساوة، أما صوت اللام فيوحى بالركة والليونة، إذن الشاعر في صراع مع قساوة الليل ويتمنى إخمادها لكي تنجلي أحزانه وهمومه.

إذن استطاع امرؤ القيس من خلال التكرار المقطعي أن يكون انزياحاً صوتياً يساهم في تعميق الموسيقى الداخلية إضافة إلى الإجماع الكامن في خلجان الشاعر وراء هذا النوع من التكرار.

الأنموذج الثاني: معلقة عنترة بن شداد:

يقول الشاعر:

مَا رَأَيْتُني إِلَّا حَمُولَةً أَهْلُهَا      وَسَطَ الدَّبَّارِ تُسَفُّ حَبُّ الْحَمْخَمِ<sup>(2)</sup>

التكرار المقطعي في الكلمة (الحمخم) أحدث نغمة موسيقية وأدت إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن ناحية أخرى فإن صوت الحاء يوحى بالرخاوة وصوت الميم يوحى بالركة والمرونة، والشاعر في هذا المقام يخاطب حبيبته فاحتاج إلى أكبر عدد ممكن من الأصوات التي تدل على الرقة والليونة، فاستخدم الكلمة (خمخم) لتكثيف إجماعات الرخاوة والركة والمرونة، والذي يعمق دلالة

(1) شرح المعلقات السبع: 29.

(2) المصدر نفسه: 132.

الركة والمرونة هي حركات (الكسر والسكون) الموجودة في الكلمة (خخخم)، ومن ناحية أخرى قد يوحى الكلمة (خخخم) - كما يبدو لي - عملية استفاف حب الخخخم لدى الإبل، فكأنك تسمع صوت سف الحبة لدى الإبل، لأن التكرار المقطعي يوحى - كما يبدو لي - بتكرار عملية الخضم.

الأمودج الثالث: معلقة طرفة بن العبد  
يقول الشاعر:

غَلُولٌ مُرَاعِي رَيْباً يَحْمِلُ ثَاوُلُ أَطْرَافِ الْبَرِيرِ وَكُرْمِي<sup>(1)</sup>

التكرار المقطعي في الكلمة ال(ريرب) مما أدى إلى تعميق الجرس الموسيقي للبيت، إضافة إلى الإيحاء الكامن وراء صوتي (الراء والباء)، إذ أن الراء يوحى بالتحرك والتكرار أمال الباء فيوحي بالامتلاء والعلو، وهذا إيحاء يتلائم مع ما أراده الشاعر من معنى في الكلمة ال(ريرب) حيث معناها: ألقطيع من الظباء وبقر الوحش<sup>(2)</sup>، إذ أن التكرار المقطعي في الكلمة تنسجم مع إيحاء صوتي (الباء والراء)، فكأننا نحس بتحريك القطيع وذهابها إلى المرعى وتناولها أطراف الأراك وأراد الشاعر من هذا تشبيه طول عنق الحبيبة وحسنه بأعناق الظباء عند مد عنقها إلى ثمر الشجر، ودلالة صوت الباء توحى بهذا الشعور الكامن في نفس الشاعر، لأن الباء يوحى بالعلو والامتلاء، وكان الشاعر أراد من هذا التكرار المقطعي أن يوحى لنا تحريك قطيع الظباء إلى أرض ذات شجر، ومد عنقها للأكل من ثمر الشجار، وتكرار صوت الراء (7مرات) يوحى بتحريك القطيع ومشيتها نحو الأرض ذات الأشجار.

ويوجد في المعلقات السبع نماذج وفيرة لهذا النوع من التكرار المقطعي حيث لا يسع المجال لذكرها<sup>(3)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 49.

(2) المصدر نفسه والصيغة نفسها.

(3) من هذه النماذج: طرقة: (دد) 47، (جمجمة) 54، (لللملم) 55. زهير: (ضمضم) 79، (يتججم) 83، حنرة: (طلمط)، 135 (قمقم) 136، (عرمم) 139، (تقمقم) 142، (نحمم) 142، (ضمضم) 143.

## 6- الكرار التصديري:

وهو من الفنون البديعية التي تشارك في بناء الخطاب الفني للشعر، ويسهم في إحداث الجرس الموسيقي الداخلي، ومن ناحية أخرى يوحي لنا معاني ودلالات كامنة في ذهن الشاعر إذ يمكن للباحث أن يستدل عليها من خلال تحليل هذا النوع من التكرار، فهو كل كلام منشور أو منظوم يلاقى آخره أوله بوجه من الوجوه<sup>(1)</sup>. وقد سماه ابن رشيق (التصدير) وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقا ودياجة ويزيده مائية وطلاوة<sup>(2)</sup>، وأن هذا النوع من التكرار يحدث جرسا موسيقياً يجعل من البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية<sup>(3)</sup>، وسماه ابن المعتز (296هـ) بـرد أعجاز الكلام على تقدمها<sup>(4)</sup> وحددها بقوله: فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة في نصفه الأول، والنوع الثاني: هو ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه، وأخيراً: هو ما يوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه<sup>(5)</sup>.

## الأول: ما وافق نهاية الصدر نهاية العجز:

ويسمى بالتصريع، وهو أن يقصد الشاعر لتصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة كمقطع المصراع الثاني<sup>(6)</sup>، وهو من وسائل الإيقاع الداخلي في البناء الاستهلاكي لدى شعراء المعلقات، والتزموا به في مستهل قصائدهم مؤكداً بذلك عن سعة قدرتهم، وفائدته في الشعر: رفد الإيقاع وتكوين جرس نغمي فضلاً عن إشعار القارئ بأن الروي في القصيدة سيكون همزياً أو بائياً أو دالياً قبل الإتيان بنص العجز<sup>(7)</sup>، لذلك يرى بعض النقاد ضرورة التصريع ولزومه، فهو

(1) نهاية الأرب في فنون الأدب: 2/ 299.

(2) العمدة: 3/ 2.

(3) موسيقى الشعر: 45.

(4) البديع: 47.

(5) ينظر: العمدة: 3/ 2. وينظر: خزائن الأدب: 1/ 255، وتحرير التحجير في صناعة الشعر والنثر: 9/ 1.

(6) قانون البلاغة: 128. وينظر: مملكات العرب، بدوي طبانة: 318.

(7) لغة المتنبي في مرآة أبي العلاء - دراسة في معجز أحمد -، ولاء جلال علي المولى، رسالة ماجستير، كلية التربية - جامعة الموصل، 2000: 251.

دليل قدرة الشاعر واقتداره في بلاغته<sup>(1)</sup>، وفيما يأتي نماذج من هذا النوع من التكرار التصديري لدى شعراء المملكات:

### النموذج الأول: معلقة امرؤ القيس:

التقطيع العروضي:

يَسْفِرُ اللَّيْلُ بَيْنَ الدُّخُولِ فَخَوْمَلٍ<sup>(2)</sup>  
 ٥//٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥  
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن  
 (مقبوض)

يَا بَلَدَ مَنْ يَكْرَى حَبِيبُ وَمَنْزِلٍ  
 //٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥//  
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن  
 (مقبوض)

العروض: (ومتزلي) وزنه: مفاعيلن

الضرب: (فحوملي) وزنه: مفاعيلن.

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضربه كذلك، والبيت مصرع.

إن التصريح يكمن في العروض والضرب أي في (وَمَنْزِلٍ فَخَوْمَلٍ) فهذا التوافق في الجرس يساعد على تكثيف الإيقاع وبيان حرف الروي، فضلاً عما تحققه من توافق موسيقي يشد الأسماع وتهيئتها لسماع ما يأتي من القصيدة. ونحو هذا الأسلوب اتبعه الشاعر في كثير من أبيات معلقاته، نحو قوله:

وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أُرْمَعْتُ صَرْمِي فَأَجْمَلِي<sup>(3)</sup>  
 ٥//٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥//  
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن  
 (مقبوض)

أَلَسَلِمَ مِنْهَا بَعْضُ هَذَا الْهَكْلِي  
 //٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥//  
 فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن  
 (مقبوض) (مقبوض)

العروض: (تدللي) وزنه: مفاعيلن

الضرب: (فأجملي) وزنه: مفاعيلن

(1) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: 33/3.

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضربه مقبوض.

ان الانسجام الصوتي بين العروض والضرب (تدليلي/ فاجلي) حقق تعميق ايقاع البيت إلى جانب ما يوحي به هذا الانسجام الصوتي من معنى ودلالة في، فالشاعر يعاني من تدلل الحبيبة وجفائها وبالتالي اختار في نهاية البيت فعل الامر (فاجلي) موحيا بأنه لا يستطيع تحمل هذا الجفاء والتدلل فطلب منها أن يكون هجرانها جميلا.

وَلَكُمَّهَاتُمَرِي الْقَلْبَ يَتَمَلَّ

٥//٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

(مقبوض) (مقبوض)

أَعْرُثُكَ مَثَى أَنْ جَبَكَ لَسْلَبِي

٥//٥// ٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

(مقبوض) (مقبوض) (مقبوض)

العروض: (كفائلي) وزنه: مفاعيلن

الضرب: (بيفعلي) وزنه: مفاعيلن

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضربه مقبوض.

ركز الشاعر على الانسجام الصوتي بين العروض والضرب (قاتلي/ يفعل)، فأحدث نغمة موسيقية داخل البيت والقصيدة إضافة إلى الدلالة الإيحائية وراء هذا التكرار التصديري، فالشاعر يبين للمتلقى استسلامه التام إلى حبيبته إلى درجة أنه يوصفها بالقاتل، فاختر صفتين أساسيتين في العروض والضرب الا وهما: (الحب القاتل والقلب الفاعل) فسيطر على قلب الشاعر سلطة الحبيبة وطغيانها فكذلك سيطر في البيت الصفتين في العروض والضرب، وكأنه يوحي لنا مدى انقياد الشاعر وإطاعته لحبيبته، ولذلك نرى أن الشاعر استخدم في العروض صيغة اسم الفاعل (قاتلي) في وصف الحبيبة وفي الضرب صيغة الفعل المضارع (يفعل) لنفسه، وهذا -كما يبدو لي- فيه إيماء بأن الاسم تمتاز بالثبات وهذا منسجم مع ما يعانيه الشاعر مع حبيبته من البعد والتدلل والجفاء، في حين ان استخدام الشاعر في وصف قلبه ب(يفعل) وهو فصل مضارع يمتاز بالحيوية والتجدد وعدم الثبات، وفي هذا إيماء بأن الشاعر مطيع ومتقاد للحبيبة وهو مستعد لأي تغيير يتقدم علاقته معها، أما (الكسرة) في (يفعل) فهي - كما يبدو لي - إيماء يدل على انكسار الشاعر وضعفه أمام الحبيبة، فهذه الضرورة الشعرية تعتبر انزياحا صوتيا قام به امرؤ القيس لكي يبين للمتلقيمدى

ضعفه وانكساره أمام الحبيبة حتى يصل به الأمر إلى فعل المستحيلات-كما قام بتكسير الفعل الذي لاجر منها- بغية أن ترضى عنه حبيته.

بصبح وما الإصباح منك بأمثل <sup>(1)</sup>	الأيها الليل الطويل ألا الهلي
٥//٥// /٥// ٥/ /٥// ٥/٥//	٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// /٥//
فعولن مفاعلن فعول مفاعلن	فعول مفاعلين فعول مفاعلين
(مقبوض)(مقبوض)	(مقبوض)(مقبوض)

العروض: (النجلي) وزنه: مفاعلن

الضرب: (بأمثلي) وزنه: مفاعلن

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضربه مقبوض.

هناك انسجاما موسيقيا أحدثه الشاعر بين العروض والضرب (النجلي/بأمثلي) عن طريق التكرار التصديري، إضافة إلى الإيحاء الدلالي لهذين اللفظين، فالشاعر يطلب من الليل القاسي بالهموم بالانجلاء ولكن ما الإصباح بمفرج عما يعانيه الشاعر من الهموم والمعاناة، إذا فيها بيان لاستسلام الشاعر للهموم ومدى تشاؤمه تجاه مستقبله مع من يحب، حيث عندما طلب المجلاء الليل توقع منه المتلقي الكشف عن همومه صباحا، في لكن الشطر الثاني نفى صفة انقراج همومه بحلول الصباح، وهذا إيحاء لتشاؤم الشاعر واستسلامه للهموم.

إذن استخدم امرؤ القيس التصريع بشكل جيد، فجعل مقطع المصراع الأول في البيت مثل قافيته مع إمكانية الوصل الجيدة وهو حرف اللين الناشئ من إشباع حركة الرويك الباء الناشئة من الكسرة في المعلقة<sup>(1)</sup>.

إن هذا التكرار التصديري يحسب له انزياحا صوتيا أحدث توافقا نغميا في المعلقة إضافة إلى الإيحاءات الكامنة في نفس الشاعر والتي رسمها بالكلمات.

(1) ينظر: رحلة في معلقة امرؤ القيس، د. عمر محمد الطالب: 29.

## الأمودج الثاني: معلقة طرفة بن العبد البكري:

تلوح كباتي الوشم في ظاهر اليد<sup>(1)</sup>

خولة أطلال برفة همم

٥//٥// ٥/٥// ٥// ٥//

٥//٥// ٥// ٥/٥// ٥// ٥//

فعول مفاعن فعولن مفاعن

فعول مفاعيلن فعول مفاعن

(مقبوض) (مقبوض) (مقبوض)

(مقبوض) (مقبوض) (مقبوض) (مقبوض)

العروض: (تثمدي) وزنه: مفاعن

الضرب: (هرليدي) وزنه: مفاعن

الييت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضربه كذلك

هناك تصريحاً بين العروض والضرب (تثمدي هرليدي) فهذا الانسجام الصوتي بينهما أدى إلى إغناء إيقاع القصيدة وبيان رويها إذ أن السامع يعرف روي القصيدة في الشطر الأول، إضافة إلى الإيحاء الدلالي الموجود بين اللفظتين، إن الشاعر قام بتشبيه بقايا أطلال ديار الحبيبة بالوشم في ظاهرها، وظاهرة التصريع أفادت الشاعر في تقريب درجة التشابه بين الصورتين ظاهرياً (لفظياً) أيضاً بنسبة (50٪) وذلك من خلال التصريع بين العروض والضرب (تثمدي هرليدي) إذ أن كلا اللفظتين تنهيان بالمقطع (يدي) إضافة إلى تكرار صوت (الماء) في الكلمتين حيث كل كلمة تحتوي على (6 أصوات) وتمثل الأصوات المكررة نسبة (50٪) وهذا أيضاً إيحاء للتشابه التام بين الصورتين.

## الأمودج الثالث: معلقة زهير بن أبي سلمى

يخوملني الفراق فاعلم<sup>(1)</sup>

أون أم أزلني ومكة لم تكلم

٥//٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

٥//٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعن

(مقبوض) (مقبوض)

(مقبوض)

العروض: (تكلمي) وزنه: مفاعلن

الضرب: (تثلمي) وزنه: مفاعلن.

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضره كذلك، والبيت مصرع.

نلاحظ ظاهرة التصريع بين العروض والضرب (تكلمي/ تثلمي) إذادت إلى تعميق الجرس الموسيقي للمعلقة لأن الأصوات المتكررة بين الكلمتين وصلت إلى نسبة (83.33%) حيث تكررت (5 أصوات) من مجموع (6 أصوات)، إضافة إلى بيان رويها، أما من ناحية الإيجاء الدلالي، فالشاعر من خلال العروض والضرب - كما يبدو لي - يوحى لنا تكلم الديار وإخبارها لواقفها - ساقليها - بما مر بها من الكوارث والأحداث وما تملأه من الذكريات، فكان الشاعر يستفسر من ديار حبيته وأنه بسبب مرور الزمن والتغيرات حتى أصبح الشاعر لا يكاد يعرفها معرفة القطع واليقين، ولذلك نرى شيوخ المقدمة الطللية في قصائد المعلقات، فالشعراء من خلالها يستذكرون الذكريات الماضية.

اذن الأطلال تتكلم وتحدث واقفيا مما جرت عليها من الأحداث فاسترجاع الذكريات الماضية لسكانها، ومن ناحية أخرى نلاحظ في البيت السابق تكرار صوت الميم (7 مرات) وهي نسبة كثيرة مقارنة بالأصوات الأخرى، فالشاعر لم يقم بهذا التكرار عبثاً وإنما اختار صوت الميم لأنه يوحى بالتوسع والامتداد والانفتاح<sup>(1)</sup> مما يتيح للشاعر النفس الطويل في سرد ذكرياته والتعبير عما يجول في النفس من مشاعر وأحاسيس، فيكون بمثابة تفرغ لهوموم ومعاناته، بالإضافة إلى إضفاء رنة الحزن في الاستهلال الطللي التي هي ظاهرة نفسية واجتماعية متأصلة في نفس الشاعر الجاهلي<sup>(2)</sup>، فوقف الشاعر على الأطلال كانت أكثر من بكاء على الحبيبة وسعادة انقضت إنها صرخة متمردة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء، وأن المبدع الجاهلي وهو يقدم الطفل، لا يستحضر الماضي فحسب، بل الحاضر والآتي وكثيراً ما يمزج بين كل ذلك، ليخرج بزمه الخاص... حيث يغدو الطفل صورة من صور الحياة بدل الموت والخراب والغياب، يتم ذلك بخلق بدائل فنية، هي عبارة عن رموز دالة، مشبعة بدلالات الحركة والصوت واللون... وإذا ما حاولنا أن نستقرأ الرموز

(1) خصائص الحروف العربية ومعانيها، 74.

(2) دراسات في الشعر الجاهلي، د. حناد غزوان، 46. وينظر: الأصوات الفنية للشعر الجاهلي، د. سعد اسماعيل شبل، 132 وما بعدها.



التي حاول-من خلالها - الشاعر تأكيد جدلية الحياة والموت والحضور والغياب الانتصار والفشل، والتي تعكس عمق قيم الحياة الايجابية داخل هذا الفضاء الأنموذجي ذاته<sup>(1)</sup>.

## الثاني: تكرار اللفظ في الحشو والنهاية:

فمن ذلك قول لبيد بن ربيعة العامري:

وإذا الأملنة قسَّمت في معشر	أؤتسى بأؤثر حطنا قسامها <sup>(2)</sup>
o//o/o/ o//o/// o//o///	o//o/o/ o//o/// o//o///
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن
(مضمر)	(مضمر)

العروض: (في معشرن) وزنه (متفاعلن)، الضرب: (قسامها) وزنه (متفاعلن)  
البيت من بحر الكامل عروضه صحيحة وضربه كذلك وكلاهما أصابهما زحاف الإضمار.

قام الشاعر بالتكرار الاشتقائي بين اللفظتين (قسمت/ قسامها) فأحدث نغمة موسيقية وساهمت تكرار صوت (السين) في تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، سلاطة صوت (لسين) ووسوسته كانت تدفع الشعراء إلى استعماله كثيرا ليضفي على شعرهم نغما عذبا، أما الإيحاء الدلالي لهذا التكرار اللفظي فالشاعر قام بهذا التكرار إيحاء منه إلى حظ قبيلته من تقسيم الأمانة إذ إن الحظ الأوفر لها لأنهم أكثر الناس حفاظا للأمانة، وكان هذا التكرار يوحي لنا عملية التقسيم، وأن وجود الألف في (قسامها) يوحي لنا الحظ الواسع لقبيلة الشاعر من الحفاظ على الأمانة، لأن صوت الألف يوحي بالاتساع والإطالة، فالألف من أصوات المد التي تسم بطاقة هائلة في الأسماع وبقدرتها على الاستمرارية مستفيدة من طول زمنها في النطق<sup>(2)</sup>، ونحس بهذا الإيحاء عندما نقوم بكتابة الكلمتين على شكل مقاطع صوتية وذلك كالآتي:

(1) الخطاب الشعري الجمالي رؤية جديدة، د.حسن مسكين، ط1، 2005، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ص46، 53.

(2) في الأصوات اللغوية -حرامسة في أصوات المد العربية: 24-25.



شأن قبيلته وأنهم وصلوا إلى مرحلة ما حيث لا يمكن مقارنتهم ولا يوجد لهم مثل، ونلاحظ حقيقة هذا الإجماع عندما نقارن بين الكلمتين: (قرينتا وقرينا) ألا تلاحظ أنهما مختلفتان من ناحية عدد الأصوات إذ الأولى تتكون من (7 أصوات) أما الثانية فتتكون من (خمس أصوات)، إذن (قرينتا) أي قرينة الشاعر لا يمكن مقارنتها مع أي (قرين) لأنه أقل شأنًا والمقارنة تكون مع المثل أو قريب من منه مع وجود اختلافات محددة أما المقارنة بين شيئين مختلفين في المستوى وبينهما مسافة واسعة فهذا الأمر يؤدي إلى قطع الحبل أو كسر عنق القرين كما يقول الشاعر.

ومنه قوله:

أَلَا لَا يَجْهَلُنَّ أَخَذَ عَلَيَّ	فَتَجْهَلُ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِينَ <sup>(١)</sup>
٥/٥// ٥///٥// ٥///٥//	٥/٥// ٥/٥/٥// ٥///٥//
مفاعيلن مفاعيلن فعولن	مفاعيلن مفاعيلن فعولن
(عصب) (قطف)	(عصب) (قطف)

العروض: (بجملن) ووزنها (فعولن)

الضرب: (قرينا) وزنه (فعولن)

البيت من الوافر عروضه مقطوفة وضربه مقطوف.

إن تكرار اللفظة (يجهلن - جاهلينا) من ناحية وتكرارها في العجز (لجهل - جهل) أحدث نغمة موسيقية رنانة من خلال تكرار أصوات (الجيم والهاء واللام) حيث تكرر صوت اللام (7مرات) والهاء (4مرات) والجيم (4مرات) كذلك، إضافة إلى تكرار صوت (الألف) الذي استخدمه الشاعر للاسترسال في الفخر بقبيلته لما لهذا الصوت من طول النفس، إن هذا التكرار لمشتقات الكلمة (جهل) إضافة من إحداث الجرس الموسيقي لهذا البيت، لأن صوت الألف له تأثير في النفس يحاكي إلى حد كبير تأثير اللحن الموسيقي، ومن جهة أخرى فإننا نلتصم بإجماع كامنا في نفس الشاعر يتبين من خلاله حرص الشاعر على جزاء السفهاء والجهلة جزاء يليق بهم مثلما قال تعالى: ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا فَمَنْ عَصَا وَغَافَ غَافًّا فَلْيَسْأَلْهُ لَوْمَاتِهِمْ أَتَرْجَاهُ الْكَلْبِينَ﴾ [الشورى: 40]، ومنه قوله تعالى: ﴿اللَّهُ يَسْتَهْزِئُ بِكُمْ وَيُؤْتِكُمْ فِي ثَلَاثِينَ يَوْمًا تَعْتَهُونَ﴾ [البقرة: 15]. لذلك كان الشاعر دقيقاً في تقسيم الكلمات في البيتين، إذ اختار للشطر الأول صيغة واحدة لكلمة (الجهل) ألا وهي (يجهلن)،

أما في الشطر الثاني فاختار ثلاث صيغ للفظة الا وهي (لجهل - جهل - الجاهلينا)، وهذا الأسلوب فيه إيحاء على رد الجاهلين بصورة قوية جداً كما ان عدد صيغ (الجهل) كثيرة في النصف الثاني من البيت والذي يمثل - كما يبدو لي - مرحلة جواب الجاهلين على الشاعر وقبيلته والذي سوف يكون رد فعل قاس جداً كما أوحى لنا تقسيم الألفاظ في المصراعين.

الثالث: رد الأعجاز على الصدور الذي توافق فيه كلمة القافية أو لكلمة في صدر البيت (التكرار اللفظي في بداية البيت ونهايته):

وهو يسمى بالتكرار الاشتقاقي أيضاً إذ إن هذا النوع من التكرار لا يلتزم بالتكرار أن يكون في بداية الصدر أو نهايته، إن هذا النوع من التكرار يخدم الشاعر في إحداث النغمة الموسيقية، ويربط أول وآخره، مما يجعل البيت عبارة عن وحدة مغلقة، فضلاً عن إشاعته جو اللفظ والترقب، لاكتشاف القافية قبل الوصول إليها<sup>(1)</sup>، فضلاً عن الإيحاءات التي تعمق الدلالة، فمن ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

عَظُمَ بَيْنَ فِي عَلِيَا مَعْدُ هَلِيئُهَا	وَمِنْ يَسْتَبِيحُ كَنْزُ أَمِنْ الْجَدِ يَنْظُمُ <sup>(1)</sup>
o//o//o//o//o//o//o//o//	o//o//o//o//o//o//o//o//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
(مقبوضة) (مقبوض) (مقبوضة) (مقبوضة)	(مقبوضة) (مقبوضة) (مقبوضة) (مقبوضة)

العروض: (هدبهما) وزنها: (مفاعلن)، الضرب: (ديعظمي) وزنه (مفاعلن)  
البيت من الطويل عروضه مقبوضة وضربه كذلك.

كرر الشاعر في البيت السابق كلمة (يعظم) وهي توافق أول كلمة من البيت وهي (عظيمين)، وإن هذا التكرار التصديري - كما يبدو - يوحي بما يحول في نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر تجاه ممدوحه، إذ بدأ الصدر بنعتها ب(العظمة) وختم البيت بالفعل المضارع المبني للمجهول (يعظم) وإن دل هذا على شيء فإنه يدل على أن الفعل المضارع يدل على الديمومة

(1) مستويات البناء الفني في شعر الأعشى، سركوت كوريل إبراهيم، رسالة ماجستير، جامعة كويه، كلية اللغات، 2009: ص 57.

والاستمرارية، وكأنه أشار إلى ديمومة واستمرارية كرم عظم ممدوحه، فضلاً عن دلالة التعظيم في الفعل المبني للمجهول، وهذا الانسجام بين هذه الألفاظ له أثر هام في تحسين وقع جرس اللفظة على السمع، وإثارة انفعال النفس معه<sup>(1)</sup>. إلا أن الشاعر لم يبق على هذه الوتيرة من الجرس إذ يهبط بالجرس الجميل إلى الحوشي والنفر في خائتيه المشهورة بالغرابة والجرس الحوشي الذي ينفر منه السمع ولا سيما حينما يرد الصدر على العجز<sup>(2)</sup>.  
ومنه قوله:

سَمِعْتُ كَكَايِفَ الْحَيَاةِ وَنَن يَمُشْنَ      فَمَالَيْنَ حَوْلَا لَا أَبَا لَكَوَيْسَامٍ<sup>(1)</sup>

٥//٥// ٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//      ٥//٥// ٥// ٥/٥/٥// ٥//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن      فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن  
(مقبوضة)      (مقبوضة)      (مقبوضة)      (مقبوضة)

العروض: (ومن يمش) وزنه: مفاعلن

الضرب: (كيسامي) وزنه: مفاعلن

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضربه كذلك.

قام الشاعر بتكرار الكلمة (سئمت) وهي توافق كلمة الروي (يسام)، وفي هذا التكرار التصديري أو الاشتقاقي إضفاء نغمة موسيقية للبيت مصحبا بوسوسة صوت السين، أما الإيحاء الدلالي - كما يبدو لي - أن هذا التكرار التصديري يمثل تجربة الشاعر في الحياة إذ أنه مل العيش لما عانى فيه من المعاناة ولما رأى من الأحداث، لذلك استخدم الفعل الماض (سئمت) للتعبير عن تجاربه الماضية في الحياة، أما المتلقي فهو محدث وجديد أمام تجربة الشاعر الطويلة، لذلك نراه يستخدم للمقابل صيغة الفعل المضارع (يسام) إذ أنه يدل على الاستمرارية وعدم الانتهاء، وقد يوحي هذا التكرار - كما يبدو لي - باستمرارية المعاناة والهموم والمشقة مع أحداث الحياة وتجاربه، فمادام أنه هناك عيش فلا بد من وجود هموم ومشاكل، وقد يدل هذا على موقف الشاعر وملمه من الظلم وقتيل الحرب بين القبائل، وكأنه يوحي لنا أن الإنسان يرى من التجارب والأحداث والمشاكل بقدر طول عمره أو بقاءه من الحياة.

(1) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: 51.

(2) ابن هانيء الاندلسي دراسة اسطوانية: 132.

وابعا: ما يوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه:  
فمنه قول طرفة:

وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدُ الْقَوْمُ أَرْفَدُ<sup>(1)</sup> وَلَكِنْ يَحْلُلُ النَّعْلَ مَخَافَةً

يكمن التصدير في (يسترقد أرفد).

ويتضح مما سبق ان التصدير - بأقسامه - ضرب من التكرار اريد به تقوية الأنغام وتشابه الإيقاع بتكرار النغمة المنبعثة من ألفاظ البيت لإحداث جرس موسيقي عماده التكرار المتناوب بين أجزاء البيت<sup>(2)</sup>.

إذن نستطيع القول بأن شعراء المعلقات حاولوا ضبط إيقاع قصائدهم ببنات متشابهة لم تقتصر على أواخر الأبيات فقط وإنما كانت تتخلل ألفاظ البيت الواحد فوضعوا قي داخل البيت كلمات متشابهة الإيقاع والجرس عن طريق الإنزياحات الشعرية في المستوى الصوتي، وكأنهم - بذلك - يعمدون إلى وضع قواف داخلية لتشارك مع القافية الخارجية في صنع الألحان وضبط الإيقاع.

## 7- التكرار الأسلوبي:

أي تكرار أساليب معينة لدى الشاعر يهدف من ورائها تعميق الإيقاع الداخلي فضلاً عن الدلالة على إيجاءات كامنة يمكن الاستدلال عليها عن طريق تلك الأساليب، فمن تلك الأساليب:

أ- تكرار أسلوب الشرط:

إن هذا النوع من التكرار يساهم كثيراً في الربط والتلاحم بين أجزاء النص الشعري، وذلك لارتباط جوابه بجملة الشرط، وقد ورد هذا الأسلوب كثيراً في شعر المعلقات، فمنها قول امرؤ القيس:

(1) شرح المعلقات السبع: 57.

(2) ينظر: لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، د. جمال نجم الميمني: 93.

أَغْرَكَ مِنِّي أَنْ حَبَّلَكَ قَاتِلِي      وَأَنْكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلُ  
وإن كنت قد ساءتلك مني خليقة      فسلني ثيابي من ثيابك تنسل<sup>(1)</sup>

استخدم الشاعر أسلوب الشرط في البيتين وذلك في:

أسلوب الشرط الأول: (أنك مهما تأمر القلب يفعل)

أسلوب الشرط الثاني: (وإن تك قد ساءتلك مني خليقة فسلي ثيابي من ثيابك تنسل)

إن الشاعر قام بتكرار أسلوب الشرط في البيتين وهذا ما أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، أما من الناحية الدلالية فإن الشاعر في موقف يريد أن يكسب قلب الحبيبة إلى نفسه ويشكو من تدلل وجفاء الحبيبة معه، لذلك استخدم أسلوب الشرط في البيت الأول لكي يبين لها أن قلبه متقاد لها، أما البيت الثاني فاستخدم الشاعر أسلوب الشرط لكي يبين لها أنه متقاد لما تريده الحبيبة حتى ولو أرادت هلاكه بالفراق، الذي يؤيد هذا الإيجاء أن الشاعر استخدم صوت النون (11) مرة في البيتين، وهذا الصوت يوحي بين بالركة والأناقة وبين الأنين والمهموم، إذن استخدم الشاعر لأسلوب الشرط يهدف من وراءه كسب ود الحبيبة وإقناعها بأنه مخلص لها ومتقاد لأمره.

الأمثلة الثاني: قول طرفة بن العبد:

يقول طرفة:

فإن تبغني في حلقة القوم تلقني      وإن تلقني في الحوائت تصعلني  
وإن يلتق الحبي الجميع تلاقني      إلى ذروة البيت الشريف المصمد<sup>(2)</sup>

استخدم الشاعر أسلوب الشرط في البيتين وذلك كالتالي:

أسلوب الشرط الأول: (فإن تبغني في حلقة القوم تلقني)

أسلوب الشرط الثاني: (وإن تقتصني في الحوائت تصعد)

أسلوب الشرط الثالث: (وإن يلتق الحبي الجميع تلاقني إلى ذروة البيت الشريف المصمد)

(1) شرح المعلقات السبع: 20.

(2) المصدر نفسه: 57.

إن الشاعر في موقف الفخر فقام باستخدام أكبر عدد من أساليب الشرط في فضاء يتكون من بيتين، حيث لم يترك مجالاً للشك في كونه فارس وذو نسب، حيث في البيت الأول أثبت وجوده في عقل القوم وفي الحوانيت، أي تواجد في الجدل والهزل فهو يعيش مع قومه في البأساء والضراء، وفي البيت الثاني قام بالتأكيد على كونه ذو شرف ونسب عظيمين، واستخدم الشاعر أسلوب الشرط لغرض إقناع المقابل لما يرمي إليه من مشاعر وأحاسيس، ومن ناحية أخرى أن هذه الأساليب في البيتين أضاف جرساً موسيقياً إلى وتوازيها صوتياً عن طريق تكرار أداة الشرط (إن) وتكرار صيغ (أفعال الشرط).

واستخدم الشاعر أسلوب الشرط في أبيات أخرى تضمنت المعنى والإيحاء نفسها إضافة إلى تعميق الإقناع الداخلي عن طريق تكرار أساليب متشابهة، فمن ذلك قوله:

وَإِنْ أَدْعُ لِلْجَلَى أَكُنْ مِنْ حَمَاتِهَا      وَإِنْ يَأْتِكَ الْأَعْدَاءُ بِالْجَهْدِ أَجْهَدُ  
وَإِنْ يَقْدِفُوا بِالْقَذَعِ عِرْضَكَ أَسْقِمْ      بِكَأْسِ حِيَاضِ الْمَوْتِ قَبْلَ التَّهْدُودِ<sup>(1)</sup>

إن الشاعر استخدم ثلاث أساليب للشرط في البيتين وذلك كالآتي:

أسلوب الشرط الأول: (وإن أدع للجلّى أكن من حماتها)

أسلوب الشرط الثاني: (وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد)

أسلوب الشرط الثالث: (وإن يقذفوا بالقذع عرضك أسقم)

فالشاعر في موقف يريد أن يبين لمقابلته (مالك) بأنه يحبه وهو مخلص له وأن لا يلوموه بسبب سوء الفهم، لأن لومه إياه ظلم وبعيد عن الصحة، وفي هكذا مواقف يحاول الشاعر أن يبرهن للآئمه حقيقة الأمر ولكي يبين له ما التبس عليه من مفاهيم تجاهه، فاستخدم الشاعر أسلوب الشرط والجزء لكي يعبر عما يحول في نفسه من مشاعر صادقة لابن عمه (مالك)، فالشاعر يبين من خلال أسلوب الشرط بأنه رجل الشدة وأنه متى دعي لأمر عظيم والخطب الجسيم يستجيب لذلك، ويدافع عنه فيس دفع الأعداء عنه إذا جاؤا لقتالك، وفي البيت تكرار المجاورة (بالجهد/ أجهد) يوحي على صدق الشاعر على دفع القتال عن ابن عمه (مالك)، وإن صوت الهاء يوحي

(1) شرح المعلقات السبع: 62-63.



بالاضطرابات النفسية وأوقات الشدة، وفي البيت الثاني تكرر صوت القاف (4مرات) وهذا الصوت يوحي بالقوة والصلابة والشدة، وكان الشاعر - كما يبدو لي - أوحى من خلال صوتي الماء حالات الشدة والاضطرابات النفسية وفي المقابل هناك قوة وصلابة وشدة للوقوف الشاعر مع ابن عمه في أوقات الشدة ودفع الأعداء عنه، إذن أسلوب الشرط كان موحيا لمشاعر وانفعالات الشاعر تجاه هذه القضية، والذي قام بتكثيف هذا المعنى واستناده هو إيماء صوتي (الماء والقاف)، وهذا كله يوحي بصدق أحاسيس الشاعر تجاه مخاطبه.

الأمثلة الثالث: معلقة زهير بن أبي سلمى

يقول زهير بن أبي سلمى:

وَمَنْ لَمْ يُصَابِحْ فِي أُمُورٍ كَثِيرَةٍ	يُضَرُّ مَنْ يَأْتِيَابُ وَيُوطَأُ بِمُتَسِيمٍ
وَمَنْ يَجْمَلِ الْمَعْرُوفَ مِنْ دُونِ جِرْزِيهِ	يَفْسِرُهُ وَمَنْ لَا يُثْقِي الثَّمَمَ يُثَقِّمُ
وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَنْخَلِ بِفَضْلِهِ	عَلَى قَوِيهِ يُسْتَفَنُّ عَنْهُ وَيَتَّكِمُ
وَمَنْ يُؤَفِّرُ لَا يُذَمُّ وَمَنْ يَهْدِ قَلْبُهُ	إِلَى مُطْمَئِنِّ الْبِرِّ لَا يَكْجَنُجِمُ
وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنَاءِ يَتَلَكَّأُ	وَإِنْ يَرَقْ أَسْبَابَ السَّمَاءِ يَسْلُمُ
وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِهِ	يَكُنْ عَمْدُهُ ذِمًّا عَلَيْهِ وَيُثَدِّمُ
وَمَنْ يَنْصُرِ أَطْرَافَ الزُّجَاجِ فَإِنَّهُ	يُطْلِعُ الْعَوَالِي زُجْجَتِ كُلِّ لَهْدَمِ
وَمَنْ لَمْ يَلْذُضْ خَوْفِهِ يَمْلَاحِهِ	يُهْدَمُ وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يَظْلَمُ
وَمَنْ يَتَقَرَّبُ بِخَسِيْبٍ حَذْرًا صَلِيْقُهُ	وَمَنْ لَمْ يَكْرُمْ نَفْسَهُ لَمْ يَكْرُمْ <sup>(1)</sup>

استخدم الشاعر مجموعة من أساليب الشرط في الآيات السابقة، فآدى إلى تعميق الإيحاء الداخلي للقصيد، إضافة إلى الإيحاء الكامن في نفس الشاعر والتابع من تجربة وحكمة الشاعر في الحياة. ومن جهة أخرى إن هذا الأسلوب أدى إلى ربط أجزاء النص بعضها مع البعض، وذلك عن طريق أسلوب الشرط المكون من فعل الشرط وجوابه وجاءت في صيغة الفعل المضارع مع الضمير الغائب (هو).

(1) شرح المملكات السبع: 82-84.

وهناك أساليب شرطية أخرى في معلقته لا يسع لها المجال لذكرها<sup>(1)</sup>.

ب- تكرار أسلوب الأمر:

فمن ذلك قول امرئ القيس:

نَقَلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ      وَلَا تَبْعِدِينِي مِنْ جَنَّاكِ الْمُعْلَلِ<sup>(2)</sup>

تكرر صيغ الأمر في (سيري، أرخي، لا تبعديني)، إن هذا التكرار الأسلوبى ساهم في تكثيف الإيقاع الداخلى للقصيدة لأن صيغ الأمر هنا تنتهي بياء المخاطبة وصوت الياء يوحى بالهموم والمعاناة والمشقة، وإن دل هذا على شيء فإنه يدل على حقيقة غزل امرئ القيس الأسطوري - إذا صح التعبير- فالشاعر لم يكن محبا أومطواعا لدى النساء وكان النساء ينفرون منه لتنف ربحه، لذلك استخدام الشاعر أسلوب الأمر الذي يدل على المطاوعة يدل أيضا على عدم إطاعة المرأة للشاعر وإن إجماع صوت الياء الدال على المعاناة والهموم يؤيد ذلك، إضافة إلى استخدام أسلوب التفي (لا) الناهية مع الفعل المضارع، إذن تكرار صيغ الأمر يدل على وجود مشكلة وعدم التوافق ووجود اضطراب بين الأمرين وتنفيذ الأمر الصادر من المخاطب يمكن الوصول إلى حل المشكلة والخضوع إلى طرف الأمر وهذا يوصلنا إلى أن امرئ القيس لم يكن يحظى بحبة النساء.

النموذج الثاني: يقول عنترة بن شداد:

فَبَعَثْتُ جَارَتِي فَقُلْتُ لَهَا اذْهَبِي      فَتَجَسَّسِي أَخْبَارَهَا إِلَيَّ وَأَعْلَمِي<sup>(3)</sup>

(1) منها: طرفة: (وان شئت/وان شئت: 56)، (إذا غن قلنا/ إذا رجعت: 58). ليلى: (حتى إذا حضر/ حتى إذا  
يشمت: 101)، (إذا الرياح/ إذا التقت الجماع: 108). عمرو: (فأما يوم/ وأما يوم: 120). عنترة: ( وإن تبغي/ وإذا  
ظلمت: 137)، (إذا شريت/ وإذا صحت: 137). الحارث: (فأما يوم/ وأما يوم: 120)  
(2) شرح المعلقات السبع: 18.  
(3) المصدر نفسه: 141.

قام الشاعر بتكرار صيغ فعل الأمر في (أذهبي/فتجسسي/واعلمي) وهو إنزياح صوتي أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، وأن هذا التكرار لأفعال الأمر الثلاثة يوحي بحرص الشاعر على تعقب تلك المرأة الحسنة إذ يعلق قلب الشاعر بها، لذلك نرى الشاعر كان دقيقاً في عملية تعقب المرأة إذ إن هذه العملية تتمون من ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: (أذهبي):

وهي مرحلة الاستعداد للتعقب وذهاب الجارية لأجل المباشرة بالعملية.

المرحلة الثانية: (فتجسسي):

وهي مرحلة التجسس والبحث عن المرأة الحسنة.

المرحلة الثالثة: (واعلمي):

وهي المرحلة الأخيرة وهي النتيجة أو العلم بأحوال المرأة المقصودة فإخبار الشاعر بما علمت.

إذن إن الشاعر من خلال هذا النوع من التكرار استطاع أن يكشف الإيقاع الداخلي في القصيدة فضلاً عن رسم المعاني والمشاعر الكامنة في نفسه ويأنها للمتلقي بصورة جميلة ودقيقة. وهناك نماذج أخرى في المعلقات لا يسع ذكرها<sup>(1)</sup>.

ت- تكرار أسلوب النفي:

ومنه قول طرفة بن العبد:

إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا مَنْ فَكَيْ خِلْتُ إِيَّيْ عُنَيْتُ فَلَمْ أَحْمِلْ وَلَمْ أَبْلُدْ<sup>(2)</sup>

استخدم الشاعر أسلوب الأمر في (لم أكمل/ لم أبلد)، فأدى هذا التكرار الأسلوبى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن جهة أخرى أراد الشاعر أن يوحي لقومه بأنه لا يتردد عندما يحتاجونه في دفع الشر عنهم، واستخدام الأداة (لم) الذي يفيد نفي زمن الماضي، فكانه أراد بأنه لم يجنهم يوماً وأنه كما حارب في دفع الأعداء عنهم في زمن الماضي فكللهم الآن والمستقبل إذ إنه لم يغير مبداءه،

(1) منها امرؤ القيس: (سيري/ أرخي: 18). عمرو: (هي/ فاصبجينا: 113).

(2) شرح المعلقات السبع: 56.

والذي يؤكد هذا المعنى هو تكرار صوت اللام (7مرات) وهذا الصوت يدل على الجمع بين الشدة والليونة وهذا يتناسب تماما مع ما أراده الشاعر من أحاسيس ومشاعر تجاه قومه، وكأنه أوحى بهذا التكرار بأنه رجل الشدة والفرح، واستخدام أسلوب النفي لدفع صفات الكسل والخمول والجبن عن نفسه موحيا بذلك موقفه كفارس شجاع يقف مع قومه في جميع الأوقات والظروف.  
وقام الشاعر بتكرار أسلوب النفي في قوله:

وَلَا تَجْعَلْنِي كَسَامِرِي لَيْسَ هُمُ كَهَمِّي وَلَا يُغْنِي غَنَائِي وَمَشْهَدِي<sup>(1)</sup>

قام الشاعر بتكرار أسلوب النفي في (لا تجعلني / ليس هم / ولا يغني) وذلك كالتالي:

لا تجعلني = لا (الناحية) (أي النفي بشدة) + فعل المضارع

ليس هم = ليس (الناحية) + هم

ولا يغني = لا (الناحية) + فعل المضارع

إذن الشاعر ينهى وينفي وينفي، فهو يخاطب ابنة أخيه بأنه إذا مات فاذكري محاسني ولا تسوي بيني وبين رجل آخر ليس هم مثل همي في نيل المعالي، ولا يشهد الوقائع مثلي<sup>(2)</sup>، فالشاعر كرر الأسلوب النفي لكي يوحى لمقابلته شجاعته وعظم مفاخره وأنه ليس إنسانا عاديا، لذلك فهو يستحق تشييعا عظيما عند فقدانه، وأن تكرار صوتي (الياء) و(الهاء) يوحى بحزن مليء بالهموم والمعاناة والاضطرابات النفسية حيث تكرر الياء (7مرات) والهاء (4مرات)، وهذا منسجم مع فضاء البيت الذي يتناول انتهاء الأجل وفقدان فارس شجاع مقدم.

### الأمثلة الثاني:

يقول زهير بن أبي سلمى:

وَلَا شَارَكَتْ فِي الْمَوْتِ فِي دَمٍ تُؤَقَّلُ وَلَا وَهَبَ مِنْهَا وَلَا ابْنِ الْمَحْزَمِ<sup>(3)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 66.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 66.

(3) المصدر نفسه: 81.

كرر الشاعر أسلوب النفي في (ولا شاركت/ ولا وهب/ ولا ابن المخزم)، ان هذا التكرار لأدوات النفي ساهم في تكثيف الإيقاع الداخلي، أما من الناحية الدلالية فالشاعر كرر أساليب النفي لغرض التأكيد على براءة ذم الذين يعقلون قتلى بإعطاء ديتها على الرغم من كونهم لم يشاركوا في الحرب، الا انهم تحملوا الدية تطوعا في الصلح بين القبيلتين (عبس وذبيان)، وان الأسماء (نوفل، وهب، ابن المخزم) أسماء ضحايا الحرب بين القبيلتين.

### الأمثلة الثالث: الحارث بن حلزة: يقول الشاعر:

لَا يُقِيمُ الْعَزِيزُ بِالْبَلَدِ السُّنَّةَ      لَا وَلَا يَنْقَعُ الذَّلِيلُ الثَّجَاءَ  
لَيْسَ يَنْجِي الْإِنْسِي يَوْمَئِذٍ مَنَا      وَأَسْ طَوْدُ وَخَرَّةٌ رَجُلَاءُ<sup>(1)</sup>

استخدم الشاعر أسلوب النفي ثلاث مرات في البيتين وذلك كالتالي:

أسلوب النفي الأول: (لا+ يقيم)

أسلوب النفي الثاني: (لا+ ينع)

أسلوب النفي الثالث: (ليس+ ينجي)

ان هذا التكرار الأسلوبى لصيغ النفي أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، وقصد الشاعر وراء تلك التكرارات أن يبين للمتلقى بأن الشر كان عاما شاملا لم يسلم منه العزيز ولا الذليل، لذلك لأن الكلمة (لا) موزعة في فضاء البيتين لكي لا تعطي مجالا لنجاة المقابل حيث لا جبل تحصنه ولا مكان للاختباء والمهرب.

وهناك نماذج أخرى لا يسع المجال لذكرها مفصلا<sup>(2)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 152.

(2) منها عمرو: (ألا لا يعلم/ ألا لا يجهل: 120). الحارث: (ليس منا/ ولا قيس/ ولا جندل/ ولا الحلاء: 156). (لا رافة/ ولا بقاء: 158).

### ث- تكرار أسلوب القسم:

وهو أن يقوم الشاعر باستخدام أسلوب القسم أكثر من مرة لإيحاء يكمن في نفسه ومشاعره، ويساهم في تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومنهقول زهير بن أبي سلمى:

فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ      رَجَالٌ بِكَوْءٍ مِنْ قُرَيْشٍ وَجُرُفِهِمْ  
يَمِيناً لِنُحْمِ السَّيِّدَانِ وَجِدْنِمَا      عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمٍ<sup>(1)</sup>

قام الشاعر بتكرار أسلوب القسم (فأقسمت/ يميناً)، إذ استخدم الفعل والاسم وهذا التلوين في القسم أدى إلى تكثيف الإيقاع الداخلي، إلى جانب إيحاء نابع من مشاعر صادقة تجناه مدحوي الشاعر (هرم بن سنان وحارث بن العوف)، فالشاعر كرر أسلوب القسم لكي يؤكد لنا أنهما نعم السيدان لما بذلا من جهد لإيقاف الحرب بين قبيلتي عبس وذبيان)، وقام الشاعر بتكرار صوت الميم ست مرات والذي يوحى بالركة والمرونة، لأنه يخاطب مدحويه بأرقى الأساليب وألینها.

### ث- تكرار أسلوب الاستفهام:

استخدم شعراء المملقات أساليب الاستفهام في تقديم مشاهد مؤثرة وحساسة للمتلقى ولكي تعين على تهيئة الفكر وفت الانتباه، لأن الاستفهام يوفر للنفس طاقة من الإيحاء والتأمل، فمن ذلك:

الأنموذج الأول: قول عمرو بن كلثوم:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَرُوا بَنَ هُنْدٍ      تَكُونُ لِقَائِكُمْ فِيهَا قَطِئًا  
بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَرُوا بَنَ هُنْدٍ      لَطِيعُ بِنَا الْوُشَاةَ وَكُزْدَرِيَا<sup>(2)</sup>

استخدم الشاعر تكرار أسلوب الاستفهام في البيتين (بأي مشيئة / بأي مشيئة)، فأحدث نغمة موسيقية أدت إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، أما من الناحية الدلالية فالشاعر أراد أن

(1) شرح المملقات السبع: 75.

(2) المصدر نفسه: 121.

يستنكر على عمرو بن هند بأنه بأية مشيئة يريد أن تخدم من ولاء علينا أو بأنه يسمع للوشاة ولا يصغى إليه، إذن الشاعر لا يقبل الذل والاحتقار فاستخدم أسلوب الاستفهام لكي يستنكر ذلك على عمرو بن هند<sup>(1)</sup>.

الأنموذج الثاني: معلقة الحارث بن حلزة:

يقول الشاعر:

أَعْلَيْنَا جُنَاحٌ كُنْثَدَةٌ أَنْ يَخْ      لَمْ غَاظِيهِمْ وَيُؤَا الْجَزَاءُ  
أَمْ عَلَيْنَا جَرَى إِيَادٍ كَمَا نَبِي      طَ يَجُوزُ الْمُحْضَلُ الْأَعْيَاءُ<sup>(2)</sup>

قام الشاعر بتكرار همزة الاستفهام في صدر البيتين وهذا أدى إلى تكثيف الإيقاع الداخلي للقصيدة، أما من الناحية الدلالية، ان الشاعر استخدم أسلوب الاستفهام لكي يستنكر على خصمه ويوجهه بأنهم لا يتحملون ذنباً لم يرتكبوها، وأنهم بذلك تحملوا أثقالاً.

ث- تكرار أسلوب النداء:

وفيه كذلك يقوم الشاعر بتكرار حرف النداء مما يؤدي إلى تعميق الجرس الموسيقي الداخلي للقصيدة، فضلاً عن إيجاعات ومعاني كامنة في نفس الشاعر يمكن الكشف عنها عن طريق ذلك الأسلوب، يقول عنترة بن شداد:

يَا دَارَ عَيْلَةٍ يَا لِحَوَاكِ تَكَلُّجِي      وَجِوِي صَبَاحاً دَارَ عَيْلَةٍ وَأَسْلُجِي<sup>(3)</sup>

قام الشاعر بتكرار أسلوب النداء في ا دار عيلة/ دار عيلة)، فهذا الأسلوب لم يسبق من أجل إنشاء طلب يراد منه إقبال السامع على المتكلم بلهته<sup>(4)</sup>، وإنما جيء به كوسيلة جمالية يعبر عن اهتمامهم بالظلل المرتبط بحياة الشاعر الذاتية والاجتماعية، لما يجنله من الذكريات، أو من أجل

(1) ومنه قول الحارث: (أهلينا/ أم علينا: 156).

(2) شرح المعلقات السبع: 156.

(3) المصدر نفسه: 130.

(4) دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديقة، الأزهر الزناد: 132.

توظيف النداء بقصد مشاركة المتلقي في الإحساس بتجربة الشاعر<sup>(1)</sup>، وهذا إنزياح صوتي أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، أما من الناحية الإيحائية، فالشاعر كرر مناداة الحبيبة في الصدر والعجز فكانه يتناديها في كل مكان ومن شتى الجوانب، واستخدم حرف النداء (يا) وفي العجز قام بحذف حرف النداء وهذا يوحي - كما يبدو - أن الشاعر يتلذذ بتكرار اسم حبيبته على لسانه وأراد التقرب من الحبيبة فلم يرد أن يتنادي دارها بواسطة حرف النداء، لكي يكون أكثر قرباً منها فكانه قام بحذف كل الحواجز الموجودة بينه وبين الحبيبة، ولذلك صرح بالمنادى دون استخدام حرف النداء.

### 8- المجاورة:

وهي تردد لفظتين في البيت، كل واحدة منهما يجنب الأخرى أو قريبة منها<sup>(2)</sup>، وتعمل ضمن العلاقات الأفقية في القصيدة فيؤدي إلى تعميق الإيقاع الداخلي في القصيدة عن طريق تكرار كلمتين متشابهتين ومتجاورتين في البيت، ومن الأمثلة الواردة في المعلقة:

النموذج الأول: قول امرئ القيس:

وَوَمَّ دَخَلْتُ الْخُدْرَ خُدْرَ عَنِيْزَةٍ      فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي<sup>(3)</sup>



كَلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئاً أَفَاءَةً      وَمَنْ يَحْتَرِثُ حَرْثِي وَحَرَّكَ يَهْزِلُ<sup>(4)</sup>

في البيت الأول ذكر الشاعر الكلمة (خدر) مرتين وهي الهودج وهي من ملحقات اسم الحبيبة، فأدى هذا التكرار إلى وظيفتين: إيقاعية وذلك بتكرار الكلمتين المتجاورتين فيؤدي إلى تكثيف الإيقاع الداخلي، وأن صوت الحاء في الكلمة (خدر) وتكراره في البيت (ثلاث مرات) في العبارة (دخلت الخدر خدر) ساهم في تعضيد الجرس الموسيقي ضمن الإيقاع الداخلي، أما الوظيفة الثانية: فهي دلالية إيحائية تتمثل في مشاعر كامنة في نفس الشاعر تجاه هذه اللفظة، فامرؤ القيس

(1) ينظر: بنية الخطاب الشعري الجامعي: 87

(2) ينظر: كتاب الصناعات: 431.

(3) المصدر نفسه: 17.

(4) المصدر نفسه: 31.



شاعر الغزل وله من المغامرات مع النساء، إذ إنه يعشق النساء ويتغزل بهن وأن الهودج الذي كرهه هو من ملحقات النساء، وأن هذه الكلمة تكررت لدى الشاعر لما لها من مكانة في ذكريات الشاعر وأحلامه، ولا ننسى إحياء صوت الحاء الذي تكرر (ثلاث مرات) في الصدر فقط والذي يوحى بالركة والنعمومة وفي المقابل نصطدم بصوتي (القاف والتاء) في العجز اللذان يوحيان بالقوة والصلابة والقساوة، وكان الشاعر أراد أن يمثل لنا المشهد عياناً، لأن تحول صفات الأصوات من الرقة إلى القساوة توحى -كما يبدو- دخول الشاعر الهودج فأدى إلى إمالة الهودج ومن ثم طلبت عنيضة منها الخروج.

أما في البيت الثاني فالشاعر كرر الكلمة (حرثي وحرثك) تكررًا مجاورًا، فأدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي أما من الناحية الدلالية فإن تكرار أصوات الكلمة (ح-ر-ث) تنبثق من بؤرة دلالية منبعثة من مشاعر كامنة في نفس الشاعر، لأننا نلاحظ أن صوت (الحاء) يوحى بالركة والحب والحنين، أما صوت (الثاء) فيوحى بالشدة والقسوة، وتوسط بين هذين الصوتين صوت -الراء- الذي يوحى بالتكرار والترجيع والقوة والغلظة، فكان الشاعر أراد أن يبين لنا أنه متى ظفر بشيء فوته على نفسه بالإنفاق والابتدار، فتوسط الراء بين (الحاء) وبين (الثاء) يمثل فقد الملك وعلى الدوام حتى أصبح صفة ملتصقة بالشاعر.

#### الأنموذج الثاني: معلقة طرفة

يقول الشاعر:

وَإِنْ أَذْعَ لِلْجَلَى أَكْنَ مِنْ حُمَاتِهَا      وَإِنْ يَأْتِيكَ الْأَهْدَاءُ بِالْجَهْدِ أَجْهَدُ<sup>(1)</sup>

\*\*\*

وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدُّجَنِ وَالِدُجْنُ مُعْجِبٌ      يَبْهَكُكَ نَحْتُ الْخِيَاءِ الْمَعْمُورِ<sup>(2)</sup>

في البيت الأول تكررت الكلمة (بالجهد/ الجهد) مرتين وبصورة متجاورة، مما أدى إلى خلق نغمة موسيقية تضاف إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، وإن الشاعر قام بهذا التكرار لكي يبين لابن

(1) شرح للملقات السبع: 60.

(2) المصدر نفسه: 62.

عمه (مالك) مدى إخلاصه له، وجاءت إيماء الأصوات (ج-ه-د) منسجما مع الجهد الذي سوف يبذله الشاعر لمحبه، إذ إن هذه الأصوات توحى بالغلظة والشدة والدفاع في حالات الحرب، وهذا يحسب للشاعر كدليل على صدق مشاعره وأحاسيسه تجاه من يدعي أقربائه.

وفي البيت الثاني قام الشاعر بتكرار الكلمتين المجاورتين (الذجن والدجن)، وهذا يعتبر انزياحا صوتيا أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي عن طريق تكرار كلمة مرتين، فيجذب انتباه المتلقي إليه، لأن إحدى وظائف الانزياح هي جذب انتباه المتلقي<sup>(1)</sup>، ومن ناحية أخرى أن هذا التكرار المجاورة لا يخلو من خيوط دلالية منبعثة من مشاعر وأحاسيس الشاعر حيث يمكن الكشف عنها إذ أن تكرار اللفظة (الذجن) يدل على التأكيد والمبالغة إذ إن الغيم بلغ إلى درجة يعجب الإنسان، ومن جهة أخرى أوحى تكرار صوتي (الدال والجيم) إلى تكثيف الإيماء على شدة الغيم، لأنهما يوحيان بالشدة والقوة ويأتي بالأخير صوت النون لكي يوحى بالأنين والمهوم، لكن الشاعر يقوم بتقصير هذا اليوم الشديد الغيم باستمتاعه بأحبابه.

الأنموذج الثالث: معلقة حارث بن حلزة

يقول الشاعر:

وَهَوَالُ الرَّبِّ وَالشَّهِيدُ عَلَى يَمُونِ      مِ الْإِحْيَاءِ زَيْنِ وَالْبَلَاءِ بَلَاءُ<sup>(2)</sup>

قام الشاعر باستخدام تكرار المجاورة في (والبلاء بلاء) فادى إلى تعميق الإيقاع الداخلي في القصيدة، ومن ناحية أخرى نلتبس خيوطا دلالية يكمن في نفس الشاعر وراء هذا التكرار، وذلك أن الشاعر أراد للمتلقي أن يعرف بأنهم قاتلوا قتال الشجعان وأنهم أبلوا في هذا الحرب بلاء حسنا، فكرر اللفظة (بلاء) إيماء لحسن بلائهم يوم القتال، ولحس أن إيماء صوتي (الباء والألف والهمزة) في الكلمة (البلاء) يتلائم مع ما أراده الشاعر من إيماء وأحاسيس، فال(باء والهمزة) يوحيان بالشدة والقوة أما صوت الألف أتاح للشاعر النفس الطويل لكي يعبر عن هول تلك الواقعة وحسن بلائهم فيها.

(1) اللغة والابتناع، شكري حيا: 83.

(2) شرح المملكات السبع: 158.

وهناك نماذج كثيرة تكفي الإشارة إليها<sup>(1)</sup>.

## 9- التكرار الاشتقائي:

وهذا النمط يعتمد على مصاحبة الألفاظ ذات الاشتقاق الواحد، إذ إنّ اشتقاق المفردات ورصدها في البيت الشعري هو إنزياح ودأب للبحث عن لغة مميزة ترسم تجربته بطابع خاص، وقد وردت في شعر المعلقات بكثرة، منها:

الأنموذج الأول: معلقة امرؤ القيس إذ يقول الشاعر:

وتضحي فثبّت المسك فوق فراشها      نؤوم الضحى لم تثبط عن تفعل<sup>(2)</sup>

يمكن الاشتقاق في [تضحي (فعل) / الضحى (مصدر)]، إن هذا لتكرار الاشتقائي يمثل حركة موسيقية توزعت في المصراعين، فأدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن ناحية أخرى إن تكرار صوت الضاد (3مرات) -والي يوحى بالفخامة- جاءت منسجمة مع ما وصفت به الشاعر هذه المرأة من عزة وشرف.

## الأنموذج الثاني: يقول زهير بن أبي سلمى:

وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ مِنْ دُونِ حِرْفِهِ      يَفْهَرُ وَمَنْ لَا يَتَّقِ الشُّمَّ يَشْتَمُ<sup>(3)</sup>

إن التكرار الاشتقائي في (الشتم: مصدر/ يشتم: فعل) أدى إلى إضفاء جرس موسيقي إلى الإيقاع الداخلي، وذلك عن طريق صيغتي الفعل والمصدر لجلد واحد، ولأسيما أن صوت الشين الدال على التفشي والانتشار وصوت الياء في (يشتم) يوحى بالمعموم والمعاناة، والتكرار الاشتقائي هنا يوحى بتفشي الدم والشتم بين الأشخاص الذين يبخلون بالمعروف، لأن الإحسان يقي عرض صاحبه من الدم والشتم.

(1) ومن ذلك قول طرفة: (وظيفا/وظيفا:50)، (بالجهد/اجهد:60)، زهير:(نصف/ونصف:84)، ليبي: (صياحه/ صياهما: 97). حنترة: (ذراعه/يلزاه:133). الحارث: (الجنون/الجنون:155).

(2) شرح المعلقات السبع: 27.

(3) المصدر نفسه: 83.

### النموذج الثالث: معلقة الحارث بن حلزة

يقول الشاعر:

أَوْتَقَشْتُمْ فَالْتَقَشْ نِجْشُمُهُ الْثَا مِنْ وَفِيهِ الْإِسْقَامُ وَالْإِبْرَاءُ<sup>(1)</sup>

يكمّن التكرار الاشتقائي في (نقشتم: فعل/ النقش: مصدر)، إن هذا التكرار أضاف جرساً موسيقياً للإيقاع الداخلي في القصيدة، وقد جاء إجماع صوت الشين الذي تكرر (3مرات) -البدال على التفشي والانتشار- ملائماً مع عملية الاستقصاء الأحداث والقتال بين القبيلتين بغية الوصول إلى الحقيقة فيتبين البريء من المذنب<sup>(2)</sup>.

إن التكرار الاشتقائي ظاهرة شائعة في المعلقة السبع فلا تكاد تخلو منها معلقة، إذ نرى أن الشعراء استخدموها بكثرة وهذا يخدم النص الشعري من جانبيين:  
الأول: إضفاء بؤرة وحدة موسيقية إلى البيت مما يعمق الإيقاع الداخلي للقصيدة.  
الثاني: تمثل التكرار الاشتقائي بؤرة دلالية تنبثق من مشاعر وأحاسيس الشاعر.

### 10- الترديد:

عرفه ابن رشيق بقوله: هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردّها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسم<sup>(3)</sup>، فيقصد به تكرار الكلمة نفسها مع فارق دلالي جزئي في الاستعمال الثاني، من غير أن يكون موجوداً في الاستعمال الأول<sup>(4)</sup>، مع ملاحظة البعد المكاني لكون الترديد يجمع بين الدالين أو الدوال على نحو بنائي مخصوص<sup>(5)</sup>، وقد ورد هذا النوع من الترديد في المعلقة فمته:

(1) شرح المعلقة السبع: 151.

(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) العمدة: 2/2.

(4) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 60.

(5) البلاغة العربية قراءة أخرى: 365.

الأنموذج الأول: معلقة زهير بن أبي سلمى، إذ يقول الشاعر:

وَمَنْ هَابَ أَسْنَابَ الْمَنَائِيَا يَتَلْتُهُ      وَإِنْ يَرْقُ أَسْنَابَ السَّمَاءِ يَسْلُمُ<sup>(1)</sup>



سَأَلْنَا فَأَعْطَيْتُمْ وَهَدَّيْنَا فَعُدْتُمْ      وَمَنْ أَكْثَرَ التَّسَاكُلِ يَوْمًا سَيُحْرَمُ<sup>(2)</sup>

في البيت الأول ان الشاعر قام بالترديد في (أسباب / أسباب)، إذ أراد بالأول الأسباب التي تسبب الموت، أما الثاني: فقصد به أسباب الوصول إلى السماء، إذن تكررت الكلمة لكن بمعنىين مختلفين، وأن هذا الترديد يضيفي إلى النص جرسا موسيقيا مما يؤدي إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، من جهة ثانية أن تكرار صوت السين في البيت (3مرات) -والذي يوحى بالضعف- يتلائم مع ما أراده الشاعر من بيان المصير الحتمي للإنسان لا وهو الموت، إذ لا مفر منه ولو رام الصعود إلى السماء فرارا.

وفي البيت الثاني ان الترديد يكمن في (عدنا فعدتم) ف(عدنا) تعني العودة إلى السؤال عن المعروف، أما(عدتم) فهي تعني العودة إلى الاستجابة بالعطاء والنوال، وإن استخدام هذه الكلمة مرتين لكن بمعنى مختلف يسمى ترديدا، وأضاف جرسا موسيقيا إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومن جهة أخرى ان تكرار صوت (العين) في الصدر (3مرات) يوحى لنا دلالة القطع الذي تنبأ به الشاعر في النهاية وذلك عندما أكد أنه من كثر التساؤل فلا بد يوما ان يحرم الجواب.

الأنموذج الثاني: قول الحارث بن حلزة:

اجْمَعُوا أَمْرَهُمْ حِشَاءَ فَلَمَّا      اصْبَحُوا أَصْبَحَتْ لَهُمْ ضَوْفَاءُ<sup>(3)</sup>

إن الترديد يكمن في (اصبحوا أصبحت) إذ إن (اصبحوا) بمعنى الإصباح وهو النهار وهو فعل تام، أما (أصبحت) فعل ناقص بمعنى بدأت أو ما شابه، إذ إن بني تغلب أجمعوا أمرهم في إلقاء

(1) شرح المعلقة السبع: 83.

(2) المصدر نفسه: 84.

(3) المصدر نفسه: 149.

تهمة قتل عدد من غلمانهم على قبيلة (بكر)، ولما أصبحوا أصبح لهم ضوضاء ما بين صوت مناد وآخر مجيب<sup>(1)</sup>، وان تكرار أصوات (الصاد والضاد) توحى بالحشد الكبير والضوضاء التي أحدثوها من خلال عاداتهم وصياح بعضهم لبعض، وان ترديد الكلمتين وبمعنيين مختلفين تمثل إنزياحا صوتيا ودلاليا إذ يلتفت إليه النظر وينبه المتلقي من خلال إحداثه نغمة موسيقية ومن ثم تعميق الإيقاع الداخلي للقصة.

## ثانياً: التوازي

يعد مصطلح التوازي من المصطلحات النقدية التي شاعت في النقد الحديث، وقد تناوله النقاد العرب القدماء تحت مسميات متعددة مثل: الترصيع والتشطير والتجنيس وتشابه الأطراف ورد الحجز على الصدر والعكس والتبديل والتجزئة والمقابلة والطباق والمناسبة والمائلة والتوشيح والمواخاة والتلاؤم والاشتقاق والإرصاد وغيرها مما يعد من الظواهر البديعية<sup>(2)</sup>.

والتوازي من المفاهيم اللسانية التي تسربت إلى النقد الأدبي الحديث عن طريق كتابات ياكسون على وجه الخصوص، الذي استند في تحديد هذا المفهوم إلى الإرث السابق عليه متمثلاً في الراهب (ر.لورث) الذي يعد أول من أشار إلى هذا المفهوم ثم (جيرار مانلي هوبكنس) الذي يعد التوازي المبدأ المنظم للغة الشعر<sup>(3)</sup> فقال: أن الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا يغطي حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي أن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر، الذي يمتد مما يسمى التوازي التقني للشعر العربي. والترنيمات التجاذبية للموسيقى المقدسة إلى الشعر اليوناني والابطالي والانهليزي<sup>(4)</sup>.

ويعرفه كل من ج.مولينو J.Molino وج.تامين J.Tamine بأنه ظاهرة تتعلق بالمستوى الصرفي- النحوي، وبدرجة أقل المستوى المعجمي الدلالي، فأروا أن التوازي بمثابة متوالياتين

(1) ينظر نهاية الإرب من شرح المعلقات العرب: 181.

(2) الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أحمد حساني، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، 2004-2005: ص 104. وينظر: ظاهرة التوازي في قصيدة خنساء، موسى رباحة (بحث): 203.

(3) ينظر: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي: 47.

(4) ينظر: تضاميات الشعرية رومان جاكسون، 106.

متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي-النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية-دلالية<sup>(1)</sup>.

ويرى يوري لوتمان V.Lotman أن معالجة التوازي تتم أثناء تحليل دور التكرار في الشعر، يعرف التوازي بأنه: مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر - بدوره - يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه...، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميز الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما<sup>(2)</sup>.

وقد تناول النقاد العرب المحدثين فقد عرفه (محمد مفتاح) بأنه تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة شعرية<sup>(3)</sup>، ويعرفه (د.عبد الواحد حسن الشيخ) بأنه تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط بعضها ببعض وتسمى عندئذ بالمطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو في النثر<sup>(4)</sup>.

## مستويات التوازي في لغة الشعر:

### 1- المستوى الدلالي:

يرى مولينو وتامين أنه بإمكاننا تصنيف التوازيات وفق معايير دلالية، وذلك بالتمييز بين أربع علاقات أساسية<sup>(5)</sup>، ويعد إعادة النظر في هذه العلاقات نلاحظ أنها تنسجم إما انسجام مع الأنواع الأربعة التي حدد في ضوئها السجلмасي جنس المناسبة<sup>(6)</sup>، وهذه العلاقات هي: أولا: علاقة دلالية تنبني على أساس الترادف.

(1) Introduction, Molino Tamine, 209p. نقلا من: التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني، مجلة فكر و نقد، السنة الثانية، ح 18، 1999م.

(2) تحليل النص الشعري، بنية القصيدة: 129

(3) التشابه والاختلاف - نحو منهجية شمولية - د.محمد مفتاح: 97.

(4) البديع والتوازي، د.عبد الواحد حسن الشيخ: 7.

(5) Molino-Tamine, p:214-215.

(6) المترج البديع في تجنيس أساليب البديع أبو محمد السجلмасي: 518-519.

ثانيا: علاقة دلالية تنبني على أساس التضاد، ثالثا: علاقة دلالية تنبني على أساس الارتباط الشرطي.

## 2- المستوى الإيقاعي:

يشرح هذا المستوى هنري ميشونيك H.Meschonic قائلا: إن الوعي الشعري هو أساسا، منذ النظم الأسكندراني إلى قصيدة النثر، وعي إيقاعي. إذ الإيقاع وكما عبر عن ذلك جرار مانلي هويكنس هو "حركية الكلام في الكتابة"<sup>(1)</sup>.

وهذا لا يعني أن دور الوزن معطل في لغة الشعر، بل إن الاستثمار الجيد للوزن يساهم في تمكين الروابط التنظيمية للغة الشعرية، بحيث إذا ألغينا الوزن من هذه اللغة سيحتطم البناء النحوي المتناسك بواسطة الكلمات<sup>(2)</sup>، لأن الوزن وكما عبر عن ذلك توماشفسكي Tomachevski: هو المعيار الذي نصف وفقه مجموعة من الكلمات بالمقبولية أو بعدمها في صيغة شعرية مختارة<sup>(3)</sup>.

## 3- المستوى التركيبي:

إذا كان ما ندعوه بالشعر، يسعى باستمرار إلى خرق النحو<sup>(4)</sup> على حد تعبير أ. غريماس A.Greimas، فليس معنى ذلك أن الشعر نسق لقواعد اللغة العادية، بقدر ما هو توسيع وإغناء تقتضيها اللغة الشعرية.

فالتوازي يمنح القصيدة بنية متصاعدة متنامية، وبذلك يخرج عن وصفه ظاهرة صوتية أو شكلية أو جمالية ليكسب قواما بنائيا وأسلوبيا يرفد النص بالكلام والتلاحم والترابط<sup>(5)</sup>. وستقوم بتناول بعض النماذج الشعرية لرصد تأثير ظاهرة التوازي على المسار الإيقاعي في مدونة أصحاب الملاحظات، فمن أهم أنواع التوازي التي سنتناولها:

(1) H.Meschonnic, Pour la poétique, P:68, "نقلا من: التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني.

(2) اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني: 33.

(3) T.Todorov:p:165, Théorie de la Littérature

(4) A.Greimas:p:148, Sémantique structurale.

(5) ينظر: فاعلية التوازي في النقد الحديث، بشرى صالح، (مقالة) جريدة الثورة، في 2002/10/24



## 1- التوازي الصرفي الصوتي:

يتمثل التوازي الصرفي في معاودة بعض الصيغ المتماثلة في نسقها الصرفي وذلك لخلق وحدة إيقاعية ترفد الإيقاع الداخلي للقصيدة وتدعمه، وإن هذا النوع يبين أثر اشتقاقات اللفظة أو تكرار صيغ بعينها في تشكيل النصوص الشعرية وما لهذا الأنساق المتوازنة من إيجاء ومعنى يمكن للباحث أن يستدل عليها سواء أكانت تلك المودات أفقية أم عمودية على الرغم من عدم الالتزام التام بالحركات الإعرابية، ونماذج كثيرة في قصائد المعلقات، فمن ذلك:

### الأمثلة الأولى قول لبيد:

فَمَنْ تَجَرَّمَ بَعْدَ هَذَا أُنْسِيهَا      حَجَجَ خَلْسُونَ خَلَالُهَا وَحَرَامُهَا<sup>(1)</sup>

التوازي الصوتي الصرفي يكمن في التكرار الأفقي للكلمتين (دمن/ حجاج)، فصيفتهما جمع تكسير ووزنهما (فعل)، وأن مجيء الصيغتين المتوازيتين داخل السطر الشعري يشكل بؤرة إيقاعية تضيء النسق الذي يشغلانه، ولاسيما في بداية صدر وعجز البيت مما يزيد من درجة إيقاع الداخلي للبيت.

وهناك صيغ صرفية متوازية للأفعال المضارعة قد وردت أفقيا في معلقته، نذكر منها:

تُرْقَى وَتَطْعَنُ فِي الْعَيْنَانِ وَتُتَحَيَّي      وَرَدَ الْحَمَامَةُ إِذْ أَجَدُّ حَامُهَا<sup>(2)</sup>

إن توازي اللفظتين: (ترقى) و(تطعن) داخل السطر الشعري يشكل بؤرة إيقاعية تضيء النسق الذي يشغلانه، وإن دخول مورفيم (التاء) على المورفيم الحر وبهذا التناجح في الفعلين يضيف على البنية الإيقاعية للقطعة دفقة أخرى من الحيوية، وإن هذا التوازي بين الفعلين جاء منسجما مع ما أراد الشاعر من إجراء تشابه بين فرسه وبين الحمامة عن طريق تشبيه سرعة عدوها بسرعة طيران الحمامة إذا كانت عطشى<sup>(3)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 90.

(2) المصدر نفسه: 106. ومنه قوله أيضا: (بيتا/ رفيما: 109).

(3) المصدر نفسه والمصحفة نفسها.

ومنه قوله:

قَبْنَى لَنَا يَتْنَأُ رَفِيعاً سَمَكُهُ      فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغُلَامُهَا<sup>(1)</sup>

إن التوازي الصوتي الصرفي يكمن في (بيتا/ رفيفا)، فأدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، وإن دخول مورفيمي (الياء) و(التنوين) المقيدتين على المورفيم الحر وبهذا التناسج يضيفان على البنية الإيقاعية للبيت دفقة أخرى من الحيوية، وجاء تكرار صوت الألف في الصيغتين منسجماً مع الرفعة والعظمة التي يدعيها الشاعر لأبناء قبيلته.

الأخوذج الثاني: معلقة زهير بن أبي سلمى

يقول الشاعر:

قَبِصْرُ خَلِيلِي هَلْ نَرَى مِنْ ظَمَائِنِ      جَعَلَنَ الْقَنَانِ عَنْ يَمِينِ وَخَزَكَةِ  
عَلَوْنَ بِالْمَاطِ عِثَاقٍ وَكُلِّهِ      وَوَرَكْنٍ لِي السُّوبَانِ يَغْلَوْنَ مَتْنَهُ  
يَكْرَنُ بِكُوراً وَاسْتَحْرَنَ بِسُحْرِهِ      وَلِيَهُنَّ مَلْهُىً لِلْعُطْفِ وَمَنْظَرُ  
كَأَنَّ قِصَاتِ الْعِيْنِ فِي كُلِّ مَزَلٍ      فَلَمَّا وَرَدَنَ الْمَاءَ رَزَقاً جَمَامَهُ  
ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعَتْهُ      جَرِيءٌ مَنَى يَظْلَمُ يَغَاقِبُ يَظْلِمُهُ  
تَحْمَلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ      وَكَمْ بِالْقَنَانِ مِنْ مُجَلٍّ وَمُحْرِمِ  
وَرَادَ حَوَاشِيَهَا مُشَاكِهِهُ الذُّمِ      عَلَيْنَهُنَّ ذَلِكَ الثَّاعِمِ الْقُتْمِ  
فَهُنَّ وَوَادَى الرُّسُ كَالْيَدِ لِلْقَمِ      أَيْتَى لَمَعَيْنِ الثَّائِرِ الْمَتْرَمِ  
نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَاءِ لَمْ يَحْطَمِ      وَخَفْنَ عِصِيَّ الْحَاظِرِ الْمُتَحَيِّمِ  
عَلَى كُلِّ قَسِيٍّ قَشِيبٍ وَمُقَامِ<sup>(2)</sup>      سَرِيعاً، وَإِلَّا يَتَذُّ بِالظُّلَمِ يَظْلِمِ<sup>(3)</sup>

(1) شرح المملكات السبع: 109.

(2) المصدر نفسه: 73-75.

(3) المصدر نفسه: 80.

يكنم التوازي الصوتي الصرفي أفقياً بين (ملهى، منظر)، (لطيف، أنيق)، (ظهري، جزعن)، (وردن، وضعن)، (جريء، سريع)، ونلاحظ علاقة التوازي الصرفي عمودياً بين (جعلن، علون، بكرن، نزلن، وضعن، ظهري، وبين (يمين، لطيف، أنيق) وبين كلمات القوافي (الدم، القم)، وبين (المتنعم، المتوسم)، ولاشك في أن هذا العنصر يمثل عنصراً مهماً، من عناصر الإيقاع، وتمثل فيه قدرة الشاعر على إحداث نوع من التناسب بين الدلالة والإيقاع، من جهة، وبين عناصر بناء القصيدة وشكلها، بحيث يسهم ذلك الإيقاع في خدمة الدلالة، ويمتزج معها، ولا نستطيع الفصل بينهما.

## 2- توازي التركيب النحوي:

إذا كان ما ندعوه بالشعر، يسعى باستمرار إلى خرق النحو<sup>(1)</sup> على حد تعبير غريماس A.Greimas، فليس معنى ذلك أن الشعر نسق لقواعد اللغة العادية، بقدر ما هو توسيع وإغناء تقتضيهما اللغة الشعرية، فالنحو الشعري يخضع لضرورات إيقاعية، وقد ركز أوبريك O.Brik على التعايش القائم في الشعر بين الإيقاع والتركيب، إذ قوانين تأليف اللغة الشعرية هي نفسها قوانين الإيقاع التي تعقد الطبيعة النحوية للشعر<sup>(2)</sup>، وفي هذا النوع من التوازي تكون وحدات التركيب النحوي متساوية في شقيه، ويكون الثاني منتظماً الانتظام ذاته الموجود في الأول، سواء أكان تعاقب الشقين أفقياً أم عمودياً، وذلك لتأدية وظيفتين: أولاهما هي خدمة البعد الإيقاعي، وثانيهما: يهدف إلى تبليغ رسالة ما<sup>(3)</sup>، لأن هذه التراكيب ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية<sup>(4)</sup>، فمن ذلك:

الأمودج الأول: قول الحارث بن حلوة:

قَرَدْنَاهُمْ يَطْفَنُ كَمَا يَفْخُ رُجٌ مِنْ خُرْتِ الْمَزَادِ الْمَاءِ

(1) 148A.Greimas,P: ,structurale Sémantique

(2) Théorie de la littérature. T.Todorov,P:148

(3) ينظر: ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان: 116.

(4) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): 26.

وَحَمَلْنَاهُمْ عَلَى حَزْمٍ نَهْلًا      نَ شِلَالًا وَذُمِّي الْأَنْسَاءَ  
وَجَبَّهْنَاهُمْ بَطْعِنٍ كَمَا تُنْ      مَزْنِي جَمْعِ الطَّوِيِّ الدَّلَاءِ  
وَقَعَلْنَا بِهِمْ كَمَا عَلِمَ اللَّهُ      وَمَا إِنْ لِلْعَلَاتَيْنِ وَمَاءٌ<sup>(1)</sup>

نجد في هذه الأبيات نسقا من التوازي التركيب النحوي عمودياً وذلك كالآتي:

فرددناهم بضعن/ وحملناهم على حزم/ وجبهناهم بطعن

التركيب النحوي الأول التركيب النحوي الثاني التركيب النحوي الثالث

1- (ف): (أداة ربط) 1- (ف) (أداة ربط) 1- (ف): (أداة ربط)

2- (وردد): (فعل) 2- (و) (حمل): (فعل) 2- (و) (جه): (فعل)

3- (و) (نا): (حقل مكرر) 3- (و) (نا) (حقل مكرر) 3- (و) (نا): (حقل مكرر)

4- (و) (هم): (حقل مكرر) 4- (و) (هم): (حقل مكرر) 4- (و) (هم): (حقل مكرر)

5- (و) (الباء): (حرف جر) 5- (و) (على): (حرف جر) 5- (و) (الباء): (حرف جر)

6- (و) (ضعن): (اسم مجرور) 6- (و) (حزم): (اسم مجرور) 6- (و) (ضعن): (اسم مجرور)

نلاحظ أن وحدات التركيب النحوي متساوية في الجمل الثلاث من عملية التوازي، كما يوجد تطابق بين الجمل الثلاث من حيث التعاقب، في حين أن التطابق اللفظي ل(لا) و(نا) و(هم) في الجمل الثلاث أدى إلى تطابق أكبر بين النسق الثلاث، وإن لم تكن تنتمي إلى دائرة التوازي. وإن هذا التركيب المتوازي النحوي للنسق الثلاث أدى إلى تعميق الجرس الداخلي للقصيدة، ومن جهة أخرى زاد في تعميق الفكرة التي يقصدها الشاعر، لأن الشاعر في موقف يصف حسن بلائهم في المعركة إذ كأنه أراد بهذا التوازي النحوي أن يبين للمتلقي وحدة صفوفهم في قتال العدو وشدة بأسهم في ساحة المعركة، لذلك نراه استخدم الضمير (نا) للدلالة على عظم شأنهم ووحدة كلمتهم، ورسم لنا خطة المعركة والمثكونة من: (رددناهم): أي رد كيد الأعداء، (حملناهم): اضطرار العدو للهرب واللجوء إلى الجبال للاختباء (جبهناهم): ردعهم وقتلهم أشد القتال، ومن جهة أخرى إن الشاعر استطاع من خلال هذا التوازي التركيبي النحوي أن يزيد من التواشج والترابط بين الأبيات في نطاق الإطار البنائي للقصيدة إذ إن لتكرار حروف العطف (الفاء والواو) في الأبيات الثلاث الدور الأهم في إحداث تلك التواشج، ومنه قوله أيضاً:

(1) شرح الملقات السبع: 154.

أَعْلَيْنَا جُنَاحُ كُنْثَدَةُ أَنْ يَنْغ      نَمَ غَاذِيَهُمْ وَرُئْنَا الْجَسْرَاءُ  
أُمَ عَلَيْنَا جَرَى إِثَاو كَمَا نَسِي      طَ يَجُوزُ الْمُحْمَلُ الْأَهْبَاءُ<sup>(1)</sup>

تكمّن توازي التركيب النحوي عموديا في:

- |                        |                        |
|------------------------|------------------------|
| 1- (أم): (حقل مكرر)    | 1- (أم): (حقل مكرر)    |
| 2- (علينا): (حقل مكرر) | 2- (علينا): (حقل مكرر) |
| 3- (جری): (حقل مكرر)   | 3- (جری): (حقل مكرر)   |
| 4- (حنيفة): (اسم)      | 4- (قضاة): (اسم)       |
| 5- (أم): (حقل مكرر)    | 5- (أم): (حقل مكرر)    |
| 6- (ما): (أداة)        | 6- (ليس): (أداة)       |

إن الوحدات النحوية متساوية في الشقين و هناك تطابق من حيث التعاقب، أما وجود التوافق اللفظي ل(أم/ علينا/ جري) في الجملتين ساهمت في تكثيف التطابق بين الجملتين وإن كان خارج دائرة التوازي، وإن تساوي شقي الجملتين من ناحية التركيب النحوي وتطابقهما من حيث التعاقب، أضاف إلى النص جرسا موسيقيا مما أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن الناحية الدلالية قام الشاعر برسم هذا التوازي النحوي لكي يبين للمتلقى أنهم لا يتحملون ذنب الآخرين، وكأنه قام بهذه التسوية لكي يبين لنا أن مخاطبه يساوي بين المذنب والبريء، إذ إنهم تحملوا ذنوبا لم يرتكبوها وهم غير مسؤولين عنها.

الأمّودج الثاني: معلقة طرفة

يقول الشاعر:

لَمَعْرُكَ مَا أَمْرِي عَلَيَّ يَغْمُرُ      نَهَارِي وَلَا لَيْلِي عَلَيَّ يَسْرُمُنِي<sup>(2)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 157.

(2) المصدر نفسه: 67.

يكمُن التوازي التركيبي بين شطري البيت أفقيًا وذلك في قوله: (ما أمري عليّ بغمة/ لا ليّلي عليّ بسرمدى)، والشاعر وظف عنصر التوازي لغرض الفخر.

### 3- التوازي الدلالي:

لأنماط التوازي الدلالي أهميتها الخاصة في إغناء أنساق النص وتنميتها و توشيح العلاقات الداخلية القائمة فيها، إن أهمية التوازي الدلالي تكمن أساساً في احتواء جزءٍ لجزءٍ آخر في القصيدة سواءً اتحدت هذه الأجزاء أسطرًا أو جملاً أم عبارات متتابعة، إذ يؤدي إلى الترابط بين أجزاء القصيدة وتوحيدها بعضها مع البعض حفاظاً على الوحدة العضوية للقصيدة، والتوازي الدلالي يتحقق باشتراك الكلمات في المعنى نفسه الذي يتولد في ذهن التلقي عبر ما يوحى به التقابل والتجاور بين الكلمات من معانٍ ودلالات، وينقسم على:

#### أ- التوازي الترادي:

وهو تشابه بين عنصرين متتالين لإثبات المعنى الدلالي، ويكون بصيغة تعبيرية مختلفة شكلاً ومتفقة مضموناً، فمن ذلك قول طرفة بن العبد:

جَنُوحٌ دَفَاقٌ عَنَدَلٌ ثُمَّ أَفْرَعَتْ      لَهَا كَيْفَافَا فِي مُعَالِي مُصَعَدٍ<sup>(1)</sup>

استخدم الشاعر التوازي الدلالي بالترادف في (معالي/ مصعد) إذ إنّ معناهما: المعالات والإعلاء والتصعيد، وهذا تقابل بالترادف أدى إلى إحداث جرس موسيقي يضاف إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، وجاءت إيجاء صوتي الألف والصاد في الكلمتين منسجماً مع ما أراده الشاعر من وصف الناقة بأن كيفافها عليت في خلق معلى ومصعد<sup>(2)</sup>.

#### ب- التوازي المتضاد:

تشابه بين طرفين متعادلين ومتتالين على مستوى البنية التركيبية، ولكنهما متقابلان تقابلاً ضدياً من حيث دلالة تلك العناصر، وهذه البنية التضادية تجذب القارئ إلى النص، فالخصيصة

(1) شرح المملقات السبع: 54.

(2) ينتظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

الطاغية التي تمثلها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد، بل المغايرة والتضاد<sup>(1)</sup>، ومن ذلك قول امرئ القيس:

فَظُفِرَ فَاَلْقَرَاوُ لَمْ يَغْفِرْ رَسْمَهَا      لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جُنُوبٍ وَشَمَالٍ<sup>(2)</sup>

فقوله (جنوب وشمال) فيه توازي بالتضاد لأن الكلمتين متقابلتان تقابلا ضديا، تدلان على تعاقب الرياح على الأماكن التي تذكر الشاعر محبوبته. ومنه قوله أيضا:

تَصَدَّ وَتَبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتُفْطِي      بِنَاطِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مُطْفِلٍ<sup>(3)</sup>

إذ إن التوازي بالتضاد يكمن في قوله (تصد وتبدي) للدلالة على ثمن الحبيبة وتأنيها، إذ هي تقبل بوجهها عليه وتصد عنه، معبرا بالحركة الحسية عن المعن النفسي مما زاد من عذابات الشاعر<sup>(4)</sup>.

#### الأنموذج الثاني:

يقول زهير:

وَأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالْأَمْسِ قَبْلَهُ      وَلَكِنِّي عَنْ عِلْمٍ مَا فِي عَدْوِ عَمٍّ<sup>(5)</sup>

(1) في الشعرية: 49.

(2) شرح المعلقات السبع: 14.

(3) المصدر نفسه: 24.

(4) ومنه قوله أيضا: وقوله: (ليس بفاحش ولا بمعطّل): دلالة على اعتدال طول عتقها، وقوله: (تفضل المقاص في منى ومرسل): دلالة على وفور شعرها وغزارته، وتعطو يرخص غير شتن: دلالة على أنها امرأة ناعمة مدكّلة. [شرح المعلقات السبع: 26، 27].

(5) شرح المعلقات السبع: 82.

فقرله (اليوم/ الأمس) توازي دلالي بالتضاد<sup>(1)</sup>.

النموذج الثالث: معلقة ليبي، إذ يقول فيها:

دَمَنْ تُجْرِمُ بَعْدَ عَهْدٍ أَيْسَرُهَا حَجَجُ خُلُونِ حَالُهَا وَحَرَامُهَا<sup>(2)</sup>

يكمُن التوازي الدلالي بالتضاد في (حلالها / حرامها)، إذ أن الكلمتين متقابلتين تقابلاً  
ضدباً عما أدى إلى خلق جرس موسيقي يضاف إلى الإيقاع الداخلي عن طريق تكرار كلمتين  
متابيتين ومتقابلتين بالتضاد، والذي كثف هذا الإيقاع هو إجماع صوت (الحاء) بالحب والحنين  
والعاطفة لكي يتلائم مع يجول داخل الشاعر من مشاعر وأحاسيس تجاه ديار الحبيبة والتي خلّت من  
أهلها.

### النموذج الرابع: يقول طرفه:

فَمَالِيَ أَرَأَيْتَ لَوْ إِنَّ عَمِّي مَالِكًا      مَتَى أَدُنُّ مِنْهُ نِسَاءً عَنِّي وَيُعَدُّ<sup>(3)</sup>

استخدم التوازي بالتضاد بين قوله (أدُّ مِنْهُ) و(يَعْبُدُ)، لكي يصور للتناقض بينه وبين ابن عمه مالك، فهو كلما تقرب منه تباعد هو وأمعن في التبعاد.  
ومنه قوله أيضا:

لَعَنَرُكَ مَا أَمَرِي عَلَيَّ بِفِعْلةٍ      نَهَارِي وَلَا لَيْلِي عَلَيَّ بِسَرْمَدِي<sup>(4)</sup>

الغمة: الأمر الغمة أي المتبس المبهم.  
سرمد: الذي لا نهاية له.

(1) وتحتفل آيياته بالتوازي التضادي فمن ذلك قوله: (علوا/ صديقه- تحفي/ تعلم- صامت/ تكلم- يكتم/ يعلم- يؤخر/ يهيجل- علمتم/ المرحم) [شرح المفصلات السبع: 75 وما بعدها]، وقد انضمت ذلك طبيعة موضوعه وتجربته التي تقوم على نقض شيء وإحلال شيء حله، ومن ثم جاء التضاد عنده أداة نقض من جهة وأداة تفصيل من جهة أخرى.

(2) شرح المعلقات السبع: 90.

(3) المصادر نفسه: 62.

(4) المصدر نفسه: 67.



فقوله: (نهارى وليلي): هو توازي دلالي بالتضاد، فالشاعر له تجربة في هذه الحياة فيقول: لا نغمي التواب فيطول ليلي ويظلم نهارى.

### ت- التوازي الترابطي:

وقد يتجسد التوازي الدلالي بين البيتين وذلك عندما يكون البيت الثاني ملحق بالبيت الأول ومكمل له<sup>(1)</sup>، فيعمل هذا النوع من التوازي على تماسك بنية القصيدة عن طريق تتابع الجمل وتوشجها فيما بينها دلاليا. وقد عده النقاد القدامى هذا النوع من التوازي عيبا وسموه بال(التضمين)، فمن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

وَرَبِّتْ مُهْلَهْلًا وَخَيْرَ مِثْءٍ	ذُهَيْرًا نَغْمَ دُخْرٍ لَاحِرٍ
وَعَتَابًا وَكُلْثُمًا جَمِيعًا	بِهِمْ نَلْكَائِرَاتِ الْكَرْمِ
وَذَا الْبُرَّةِ الَّذِي خُدْتُ عَنْهُ	بِهِ نُحْمَى وَنُحْمَى الْمُخَجَّرِ <sup>(2)</sup>

نلاحظ أن هناك ترابطا تاما بين الأبيات، إذ يتعلق البيت بسابقه لتشكيل صورة واحدة وإيقاع متواصل، يعبر عن فخره واعتزازه بأجداد قبيلته إذ إنه استرسل في ذكر أبطال قبيلته وذلك عن طريق نسيج من التوازي الدلالي الذي من خلالها ربط بين الأبيات الثلاثة، فأحدث بذلك توازيا دلاليا أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للمعلقة.

### ث- التوازي الاستقرائي:

وهو أن تقوم الجملة باستقراء لفظة وردت في الجملة السابقة بيانا أو تفسيراً أو تعريفا لها<sup>(3)</sup>، فمنه قول امرئ القيس:

(1) ينظر: الشعر العربي الحديث: 472.

(2) شرح المملقات السبع: 122.

(3) ينظر: شعر سعدى يوسف-دراسة تحليلية نقدية-سمير صبري(أطروحة دكتوراه)، جامعة صلاح الدين، 2004:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخَيْدِرَ خَدَرَ عُنِيْزَةٌ فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِلَيْكَ مُرْجِلِي<sup>(1)</sup>

فقوله (خدر عنيزة) بيان وتفسير للفظ (الخدر)، وبذلك تشكل في البيت التوازي الاستقرائي.

### ج- توازي الذروي التصاعدي:

في هذا النوع من التوازي تصاعد الدلالة باتجاه الذروة، إذ يحاول الشاعر الوصول إلى قممها تدريجياً<sup>(2)</sup>، فمنه قول امرئ القيس:

خَرَجْتُ بِهَا أَمْشِي تَجْرُو رَأْسَا عَلَيَّ أَتَرَيْنَا ذَيْلَ مِرْمَرٍ مُرَحِّلٍ<sup>(3)</sup>

بكمّن التوازي الدلالي التصاعدي في قوله (خرجت/ تمشي/ تجر) إذ إنّ هذه الأفعال الثلاثة توحى بحركة متدرجة: (خرجت) وهي حركة بطيئة تمثل حركة البداية، ثم (تمشي) الحركة أسرع، ثم (تجر) وهي الحركة السريعة.

### ح- التوازي التقسمي (الطي والنشر):

وهو أن يذكر أموراً متعددة، ثم يذكر ما لكل واحد منها من الصفات المسوق لها الكلام، من غير تعيين، اعتماداً على ذهن السامع في إرجاع كل صفة إلى موصوفها<sup>(4)</sup>، فمن ذلك:

### الأنموذج الأول: قول طرفة:

وَلَوْلَا ثَلَاثُ هُنَّ مِنْ حَيْثُ الْفَتَى  
فَمِنْهُنَّ سَبْعِي الْعَاذِلَاتِ يَشْرِي كَ  
وَجَدُكَ لَمْ أَحْفَلِ مَتَى قَامَ عُرْدِي  
مَتَى مَتَى مَا تُغْلَبُ أَلَاءُ تُزِيدُ

(1) شرح المعلقات السبع: 17.

(2) ينظر: التوازي وأثره الإيقاعي والدلالي: دراسة تطبيقية في ديوان قنوص في غير أوانه لحمد سعيد، (بجث)، د. محمد جواد حبيب البدراني: 108.

(3) شرح المعلقات السبع: 153-154.

(4) ينظر: الإيضاح: 355.

وَكَرِي إِذَا نَادَى الْمَضْفُ مُحِبّاً      كَسِيدَ الْغَضَا تَبَهَّتْهُ الْمَتَوَرُّ  
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدُّجْنِ وَالدُّجْنُ مُعْجِبٌ      يَبْهَكُنِي نُحْتِ الْخِيَامِ الْمَعْمَدُ<sup>(1)</sup>

وهذا الأسلوب يسمى بأسلوب الطي والنشر إذ لأول مرة استخدمه طرفة بن العبد في عرضه لذاته الثلاث عرضاً منطقياً، إذ يقول: لولا ثلاث....، نراه يورد في الأبيات الثلاثة اللاحقة، تلك اللذاذات، وهي: (شرب الخمر وإغاثة الملهوف ومعاشرة النساء).  
فهو إذ تحدث عن لذاته في بيت واحد، عاد وفصلها في أبيات ثلاثة، وهذا نمط من التفكير لم يعرفه العرب إلا في العصر العباسي.

الأمثلة الثاني: معلقة الحارث:

يقول الشاعر:

أَيُّهَا الثَّائِلُ الْمَرْقُشُ عَنَّا      جُنْدَ عَمُرٍ وَقُلْ لِدَاكَ بَقَاءُ  
مَنْ لَنَا عِنْدَهُ مِنَ الْخَيْرِ آيَا      تِثْلَاتٍ فِي كُلِّهِنَّ الْقَفَاءُ  
أَيُّهُ شَارِقُ الشَّقِيقَةِ إِذْ جَا      مَتَّ مَقْدُ لِكُلِّ حَيٍّ إِيوَاءُ  
حَوْلَ قَبْرِ مُسْتَلِيمٍ بِكَشِبِ      قَرْطَمِي كَالْغَةِ عَنبَلَاءُ  
وَصَيِّتٍ مِنَ الْعَوَاتِكِ لَا تُن      هَمَاءُ إِلَّا مُيَهَّبَةٌ رَعْلَاءُ

\*\*\*

ثُمَّ حُجْرًا أَضْيَ ابْنِ أُمِّ قَطَامٍ      وَلَهُ قَارِمْيَّةٌ غَضَفَرَاءُ<sup>(2)</sup>

يكنم التوازي التقسيمي في قوله (آيات ثلاث....) ثم يورد في الأبيات اللاحقة تلك الآيات.

(1) شرح المعلقات السبع: 59-60.

(2) المصدر نفسه: 153-154.

## خ-توازي الأوجي:

وهو أن يكون السطر الأول من البيت ناقصاً فيأتي السطر الثاني مكملًا لمعناه، ف يُبدأ السطر الثاني بما انتهى به السطر الأول من كلمات ليتم المعنى<sup>(1)</sup>. ومنه قول لبيد:

حَتَّى إِذَا سَلَخْنَا جُمَادَى مَرَّةً      جَزَاءً فَطَالَ صَوْبَانَهُ وَصَبَابُهُ<sup>(2)</sup>

نلاحظ بأن المعنى في الشطر الثاني من البيت مكمل ومتمم للمعنى في الشطر الأول، ونرى هذا النوع من التوازي بين الأبيات المبدوءة بأدوات الشرط، إذ لا يكتمل المعنى في الشطر الذي فيه فعل الشرط إلا بعدما يأتيه جواب الشرط الذي يكون في الشطر الثاني.

وقد يكمن التوازي الأوجي بين البيتين وهذا ما يسمى بالتضمن (التعلق)، فمن ذلك قوله أيضاً:

حَتَّى إِذَا أَلْقَيْتَ يَدَاكَ فِي كَافِرٍ      وَأَجَنَّ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظِلَانُهَا  
أَسْهَلْتُ وَأَلْصَقْتُ كَجِدْعٍ مُتِفِقٍ      جَزْدَاءَ يَخْصِرُ ذَوْنُهَا جِرْأَمُهَا<sup>(3)</sup>

نلاحظ أن المعنى لم يكتمل في البيت الأول منهما فيأتي البيت الثاني ليكمل المعنى، وهذه التكملة تعيد للبيت توازيه ويعيد أيضاً إلى النص ككل التوازي المطلوب، من خلال خلق الانسجام والتزامن والترابط بين أجزاء النص الذي هو تعبير عن رؤية الشاعر ككل، لأن التوازي خروج من الحيز الجزئي المتمثل بالكلمة أو السطر أو البيت، إلى الحيز الكلي الذي يتعلق بالخطاب الأدبي، أو البنية الكلية المتمثلة بالنص.

## ثالثاً: الجنس:

من الفنون التي من شأنها أن تزيد جمال الموسيقى في الشعر، لأنه يعتمد تكرار أصوات بعينها في البيت الشعري، فيخلق بذلك نوعاً من التوافق والانسجام النغمي الناجم عن تردد

(1) الشعر العربي الحديث: من. موزية: 466.

(2) شرح المعلقات السبع: 97.

(3) المصدر نفسه: 105-106.

الأصوات، موقراً إيقاعاً موسيقياً تطرب له الأذان، ولعلّ هذه الفكرة هي الأساس في الإيقاع بشكل عام، فالوزن أساسه تردّد تفعيلات متماثلة أو متباينة بين حين وآخر، وكذلك الحال في القافية؛ الفاصلة الموسيقية التي تتكرّر في نهاية الأبيات، إلّا أنّ التجنيس يعمل داخل البيت ويحقّق إيقاعاً من كلمة لكلمة، في حين تحقّقه القافية من بيت لبيت<sup>(1)</sup>.

والجنانسة عند ابن المعتز هي "ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها وما يشتقّ منها"<sup>(2)</sup>، وهذا التعريف يضمّ أنواعاً مختلفة من التجنيس، وقد تبارى البلاغيون في تفريعاته وبيان أنواعه<sup>(3)</sup>.

وللوقوف على طبيعة التجنيس في شعر المعلقات وأثره في لغته، نشير إلى ثلاثة أنواع من التجنيس:

## 1- الجناس التام:

عرفه القدماء بأن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً<sup>(4)</sup>، وفيه تتفق اللفظتان من حيث نوع الحروف وعددها وهيئاتها وترتيبها، ويختلف المعنى، وهذا النوع أعلى مراتب الجناس جمالاً بسبب الاتفاق التام في صورة اللفظة وأصواتها، فمن ذلك قول زهير:

وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنَاهِمَا يَكْلُتُهُ      وَإِنْ يَرْقُ أَسْبَابَ السَّمَاءِ يَسْلُمُ<sup>(5)</sup>

يكمّن الجناس التام في قوله (أسباب/ أسباب)، فالكلمتان متفقتان من حيث نوع الحروف وعددها وهيئاتها وترتيبها، ولكنهما مختلفان في المعنى، لأن الـ(أسباب) في صدر البيت تعني معنى السببية أي أسباب الموت، في حين أن الـ(أسباب) في عجز البيت تعني الصعود، أي الصعود إلى السماء فراراً من الموت.

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 82.

(2) كتاب البلع، عبد الله بن المعتز: 25.

(3) ينظر: العمدة: 1/ 321 - 332، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 1/ 343 - 361، وجواهر البلاغة: 396 - 403.

(4) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 1/ 342.

(5) شرح المعلقات السبع: 83.

## 2- الجنس الناقص

وهو الذي تختلف فيه اللفظتان في أحد الأمور الأربعة (نوع الحروف، وعددها، وهياتها، وترتيبها)<sup>(1)</sup>، فمن ذلك:

الأنموذج الأول قولهمرو بن كلثوم:

وَتَخُنُ الْحَابِسُونَ يَلِيَّ أَرَأَى      تُسَفُّ الْجِلَّةُ الْخُورُ الدُّرِينَا  
وَتَخُنُ الْحَكَمُونَ إِذَا أُلْعِنَا      وَتَخُنُ الْعَازِمُونَ إِذَا عُمِينَا<sup>(2)</sup>

يكمن الجنس الناقص في (الحاسبون/الحاكمون) إذ إنهما اشتركتا في أربعة حروف (ح،ء، و،ن) وفي الترتيب والهيئة وكلاهما على وزن (فاعلون)، وهذا الاشتراك الصوتي بين الكلمتين يمثل انزياحا صوتيا أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للبيت.

الأنموذج الثاني معلقة لبید، إذ يقول فيها:

فَمَلَا قُرُوعُ الْأَيْهَتَانِ وَأَطَقَلَتْ      بِالْجُلْهَتَيْنِ ظَبَاوَهَا وَنَعَامُهَا<sup>(3)</sup>

يكمن الجنس الناقص في (ظباوها/نعامها) إذ إنهما اشتركتا في ثلاث حروف (ا،ه،ء) وفي الترتيب والهيئة وكلاهما على وزن (فعلماها)، وهذا الاشتراك الصوتي بين الكلمتين أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للبيت، أما من الناحية الدلالية فقد جاءت الاختلاف في نوع الحروف منسجما مع طبيعة الاختلاف بين الظبي والنعامة.

الأنموذج الثالث: معلقة زهير، إذ يقول فيها:

فَكَلَّا أَرَأَيْتُمْ أَهْبَحُوا يَتَقَلَّبُونَ      صَحِيحَاتٍ مَالٍ طَالِعَاتٍ يَمْخِرِمُ<sup>(4)</sup>

(1) ينظر: البلاغة والتطبيق، أحد مطلوب: 45.

(2) شرح المملكات السبع: 123.

(3) المصدر نفسه: 90.

(4) المصدر نفسه: 81.

يكمن الجناس الناقص أفقياً في عجز البيت في (صحباح/ طالعات) حيث اشتركت الكلمتان في حرفي (ا، ت) عددا وترتibia وهبنة، مما أضاف جرساً موسيقياً إلى الإيقاع الداخلي<sup>(1)</sup>.

### 3- التجنيس الاشتقاقي

أما النوع الثالث من التجنيس في شعر المعلقات فهو التجنيس الاشتقاقي، الذي تتفق فيه اللفظتان بعض الاتفاق في حروفهما الأصلية، وفي أصل المعنى الذي المحدرا منه، كأن تستق إحداهما من الأخرى، وفيه يقع التكرار في بعض الأصوات، والاشتقاق هو تماس بين كلمتين من أصلٍ معجمي واحد<sup>(2)</sup>، وهذا النوع يبدو أقل قدرة على تحقيق الإيقاع من النوعين الآخرين، لأن الأصوات المتكررة أقل، وكذلك لاختلاف الصيغة الصرفية أو العروضية، وقد وجدنا هذا النوع وافر الأمثلة في شعر الشاعر، ونجد منه الكثير في القصيدة الواحدة بل في الصفحة الواحدة، وقد أشرت إليها في التكرار الاشتقاقي، فمن ذلك:

الأمودج الأول: يقول الحارث:

هَذَا مُمْ بِالْأَسْوَدَيْنِ وَأَنْسُرُ اللَّـ ۖ وَيُلْخُ تُشَقَّى بِوِ الْأَشْقِيَاءِ<sup>(3)</sup>

يكمن الجناس الاشتقاقي في (تشقي/ الأشقياء) إذ إنهما من أصل واحد وهو (ش-ق-ي) وهذا الأصل الثلاثي قد تكرر في الكلمتين مما أدى إلى إحداث جرس موسيقي تضاف إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومن جهة أخرى أن إيماء الأصوات الثلاث (ش-ق-ي) يوحي بتفشي وتفجر الموم والمعاناة وهذا يتلاءم مع ما أراده الشاعر من صب الشر والهزيمة لخصمه في المعركة.

(1) ومن أمثلة الجناس الناقص فيمعلته قوله: (فتات، فنا)، (علم، عم) لشرح المعلقات السبع: 174، 82.

(2) تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر: 280.

(3) شرح المعلقات السبع: 153.

الأنموذج الثاني: معلقة طرفة بن العبد الذي يقول:

بَلَا حَدَثٍ أَحَدْتُكَ وَكَمْ حَدَثٍ هِجَانِي وَقَلَّتِي بِالشَّكَاةِ وَمُطَرِّدِي<sup>(1)</sup>

إن الشاعر قام بالتجنيس الاشتقاقي في (حدث/ أحدثته/ حدث) ألفاظ ثلاث لبنية واحدة وهي (ح-د-ث)، وهذا يحسب للشاعر كإثراء صوتي أدى إلى إثراء الإيقاع الداخلي في القصيدة، وإن إحياء صوتي (الثاء والدال) مساعد على تكثيف إحياء الشاعر على براءته من كل إساءة تجاه ابن عمه مالك، وأوحى بهما على ما بدر له من ابن عمه من جفاء وإساءة، فتكرار البنية (ح-د-ث) ثلاث مرات توحى بمجم المشاكل والهموم والمعاناة القائمة بينه وبين ابن عمه مالك. الأنموذج الثالث: معلقة زهير بن أبي سلمى حيث يقول:

وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ مِنْ دُونِ هِرْهِبٍ      يَفِرَّةً وَمَنْ لَا يَتَّقِ الشُّتْمَ يُشْتَمُ<sup>(2)</sup>  
وَأَنْ سَفَاهَ الشَّيْخِ لَا حِلْمَ بَعْدَهُ      وَأَنْ الْفُكْىَ بَعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُمُ<sup>(3)</sup>

يكمن الجناس الاشتقاقي في البيت الأول في (الشتم/ يشتم)، حيث أنهما من أصل واحد وهو (ش-ت-م)، فهذا التجنيس أدى إلى تعميق الموسيقى الداخلية للقصيدة من خلال تكرار الأصوات (الشين والثاء والميم)، ومن جهة أخرى أن تكرار صوت الشين كأنه يوحى بتفشي الشتم بين الذين لا يذلون المعروف لصون عرضهم من الشتم.

وأما في البيت الثاني فيكمن التجانس الاشتقاقي في (سفاه/ السفاهة) لأنهما لفظتان من بنية (س-ف-ه)، وهذا الاشتراك الصوتي بين اللفظتين المشتقتين من بنية واحدة أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن جهة أخرى أن صوتي (الفاء والهاء) أضافا إحياء العنف والاضطرابات إلى معنى البيت عندما أراد الشاعر أن يبين للمتلقي بأن الشيخ السفه لا يرجى منه تغيرا وإصلاحا، لأنه ليس بعد الشيب إلا الموت<sup>(4)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 63.

(2) المصدر نفسه: 82.

(3) المصدر نفسه: 84.

(4) ونلاحظ كثرة ورود هذا النوع من الجناس في معلقته فمن تلك النماذج: (منظر، ناظر)، (يعلون، عليهم)، (الناغم، النغم)، (منزل، نزلن)، (سعى، ساعيا)، (السلم، نسلم)، (شرح المعلقات السبع، 74 وما بعدها).



## رابعاً: التدوير

مصطلح عروضي قديم، وهو اشتراك الشطر الأول والثاني من البيت الشعري في كلمة واحدة<sup>(1)</sup>، وقد سمي البيت المدور: المداخل أو المدمج، يقول ابن رشيق: "والمداخل من الأبيات ما كان قسميه متصلاً بالآخر، غير منفصل عنه، وقد جمعتما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع في عروض الخفيف، وهو إذ وقع في الأعراض دليل على القوة، وقد يستخفونه في الأعراض كال(هزج ومربع الرمل) وما أشبه ذلك"<sup>(2)</sup>.

وللتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطلّ نغماته...<sup>(3)</sup>، إذ يحاول الشاعر من خلال هذا الأسلوب الانزياحي أن يجعل للبيت الشعري موسيقى داخلية تتولد من خلل الدوران الألفاظ فيه، فالبيت الشعري في هذا الفن عبارة عن وحدة متصلة لا يمكن فصل الشطر الأول عن الثاني من جهة المعنى. ومعلقة الحارث بن حلزة هي الوحيدة التي استخدم الشاعر فيها ظاهرة التدوير والتي حفلت به معلقته<sup>(4)</sup>، فمن ذلك قوله:

وَأَكَاثَا مِنَ الْحَوَاثِدِ وَالْأَكْبَا	وَخَطْبٌ لَمْ تَسْ بِدِ وَتَسَاءُ
إِنْ إِيْخَوَانَنَا الْأَرَاكِمَ يَقْلُسُو	نَ عَلَيْنَا فِي قِيْلِهِمْ إِخْفَاءُ
يَخْلُطُونَ الْبُرْيَاءَ مِثْلًا بِلَيْزِي الدَّن	بِ وَلَا يَنْقَعُ الْخُلْيُ الْخِلَاءُ <sup>(5)</sup>

إن التدوير الحاصل في الأبيات الثلاثة تؤدي وظيفة موسيقية عن طريق توسيع وإطالة النغمة الموسيقية فيؤدي إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومن جهة أخرى تبتشّر وراء ظهره التدوير في الأبيات الثلاثة إيماءات كامنة في ذهن الشاعر، إذ إن التدوير في البيت الأول حصل في

(1) ينظر: الشعر والنظم، د. رجاء صير: 94.

(2) العمدة: 177، 178/1.

(3) قضايا الشعر المعاصر: 112.

(4) ونحن لم نجد تدويراً في مطلع معلقته وإنما جاء التدوير عنده في أبياته الداخلية لكي يجعل المعنى متصلاً ومسترسلاً في البيت الثاني فلا يجرم المخلوق من متعة التشويق في قراءة أكبر عدد من الأبيات دون قيود  
(5) شرح المعلقات السبع: 148.

الكلمة (الأنباء)، وأن مد الصوت في (الألف) يوحي بكثرة الأنباء والأخبار المحزنة التي وصلت إلى قبيلة البكري من قبل قبيلة التغلب، أما التدوير في السطر الثاني والذي جاء في الكلمة (يغلون) أيضاً أتاح فرص الإطالة والتوسع للشاعر لكي يعبر عن طريق تدوير حرف المد (الوار) لمدى الغلو في العدوانية التي قامت به بني الأرقام من تغلب، أما التدوير في البيت الثالث والذي جاء في الكلمة (الذنب) فكان الشاعر بتقطيع الكلمة أراد لمخاطبه بأن يتنبه إلى المذنب فلا يخلط البريء بالمذنب.

### خامساً: ظاهرة التذييل الأسلوبية:

وهي أن يذيل الناظم أو النثر كلاماً بعد تمامه وحسن السكوت عليه بجملة تحقق ما قبلها من الكلام وتزيده وكيداً وتجري مجرى المثل بزيادة التحقيق<sup>(1)</sup>، وعرفه التبريزي بقوله «هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى الواحد بعينه، حتى يظهر لمن لم يفهمه، ويتأكد لمن فهمه»<sup>(2)</sup>، وقد جعل علماء البلاغة التذييل من طرائق الإطناب<sup>(3)</sup> المفيد، وألحقوه ببابه، كما ألحقوا التكرار كذلك بباب الإطناب وعدوه من طرائقه.

ومعظم علماء البلاغة ينصون على أن التذييل ضربان:

- 1- تذييل يجري مجرى المثل، لاستقلال معناه، واستغنائه عما قبله ويكون في جملة أو شطر له محل من الإعراب.
- 2- التذييل الذي لم يجر مجرى المثل، لعدم استغنائه عما قبله، ولعدم استقلاله بإفادة المعنى المراد<sup>(4)</sup>.

إن ظاهرة التذييل الأسلوبية التي كثرت في معلقة لبید لم تكن شائعة في الشعر الجاهلي ونلاحظ أنها تفردت في تلك المعلقة من بين المعلقات جميعاً مما يؤكد انزياحاً أسلوبياً يكسر رتابة المؤلف، فمن ذلك قول لبید:

(1) خزاعة الأدب: 110.

(2) الوافي: 281.

(3) والتذييل نوع من لإطناب الذي هو: زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، أو هو تأدية المعنى بعبارة زائدة عن متعارف أوساط البلغاء: لفائدة تقويته وتوكيده - نحو (رب إني وهن العظم مني واشتمل الرأس شيباً) - أي: كبرتُ فإذا لم تكن في الزيادة فائدة، يسمى «تطويلاً» إن كانت الزيادة في الكلام غير متعينة. ينظر: جواهر البلاغة: 154.

(4) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيوع، أحمد الهاشمي: 157.

فَاقْطَعْ لُبَّائَةً مِّنَ تَمْرٍ مَّضَى وَصَلَتْهُ  
وَلَشَرُّ وَاحِدٍ خَلَعَ صَرَامُهَا<sup>(1)</sup>  
رَجَعَا بِأَمْرِ هَيْمَا إِلَى ذِي مِرَّةٍ  
خَمِيلٍ وَتَجَعَّ صَرِيحُهُ إِزْرَامُهَا<sup>(2)</sup>

\*\*\*

صَادَقَنَ مِنْهَا غِرَّةً فَأَصَابَتْهَا  
إِنَّ الْمَنَابِتَا لَا تُطْلِبُ سِيَاهُمَا<sup>(3)</sup>

\*\*\*

لَتَذُودَهُنَّ وَأَيْفَكَتْ إِذْ لَمْ تُدْذِ  
أَنْ قَدْ أَحْمُ مِنَ الْخُوفِ جَمَاهُمَا<sup>(4)</sup>

\*\*\*

أَوْ لَمْ تُكُنْ تُدْرِى نَوَازُ بَائِي  
وَصَالُ عَقْلٍ حَبَائِلُ جَدَامُهَا<sup>(5)</sup>

\*\*\*

مِنْ مَعَشَرٍ سَتَتْ لَهُمْ أَبَاؤُهُمْ  
وَلِكُلِّ قَوْمٍ سُنَّةٌ وَإِمَامُهَا<sup>(6)</sup>

\*\*\*

فَاقْنَعْ بِمَا قَسَمَ الْمَلِيكُ فَإِنَّمَا  
قَسَمَ الْخَلَائِقُ يَتَنَا عِلَامُهَا<sup>(7)</sup>

إنالآيات المذيلة تتعدد في معلقته حتى لتكاد تشكل ظاهرة بارزة فيها، فتختلف عن بنية التعبير كما عرفناها لدى أصحاب المعلقات، وأن التذليل في آيات لبيد هو من النوع الأول الذي يجري المثل إذ يتخذ طابع الحكمة التي ترمي إلى العبرة.

(1) شرح المعلقات السبع: 95.

(2) المصدر نفسه: 97.

(3) المصدر نفسه: 100.

(4) المصدر نفسه: 103.

(5) المصدر نفسه والمصحفة نفسها.

(6) المصدر نفسه: 109.

(7) المصدر نفسه ولصحيفة نفسها.

## المبحث الثاني

### الإنزياح في مستوى الإيقاع الخارجي

#### الإنزياح في مستوى الإيقاع الخارجي

يتميز الشعر العمودي عن النثر بعدة مميزات لعل أهمها: الوزن والقافية، فوزن القصيدة هو هيكلها الذي تسير على نظامه، والقافية هي المقاطع الصوتية التي تتكرر في أواخر أجزاء القصيدة فتضفي عليها صبغة مميزة تخالف بها غيرها من القصائد.

ولقد ارتبط مفهوم الشعر عند العرب بالغناء والإنشاد، وقد ترتب عن هذا أن النص الشعري، أصبح لصيقاً بالأذن والسماع، فالشعر إذن هو تصوير للمعنى، يقوم على صياغة لفظية في إطار قوالب إيقاعية، وأن الإيقاع لا يتولد عن تكرار التفعيلات بل يتكوّن من نظام--دلالي، عبّر عنه الجاحظ بمصطلح 'الاقتران' فهناك عناصر إيقاعية أخرى لابد من توفرها في كل خطاب شعري، ويعد قول فاليري أن القصيدة هي ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى<sup>(1)</sup> هي الأقرب إلى طبيعة الشعر، خاصة العلاقة بين الوزن والمعنى، وهي علاقة تعارض.

ومن هذا التصور ندرك أن بنية الشعر قائمة على الإيقاع، وبذلك يصبح للوزن دوراً تمييزياً، وتنشأ في إطار ثلاث حركات أساسية:

- 1- حركة أولي في العدول عن لغة التخاطب العادية، والعدول يتطلب من الشاعر أن يدفع بالمادة اللغوية داخل قالب إيقاعي محدد.
- 2- حركة ثانية تتمثل في مراعاة إكراهات الوزن والقافية.
- 3- حركة ثالثة قوامها التغلب على الصراع الذي يتولد عن المزاوجة بين النظام الإيقاعي الذي يبنى على التماثل الصوتي ويقتضيه، وبين النظام اللغوي الذي يبنى على التمايز والتباين ويقتضيهما<sup>(2)</sup>.

(1) الشعرية العربية مرجعياتها وأبداؤها النصية، د.مشري بن خليفة،:62.

(2) ينظر: الشعر والشعرية:محمد لطفي اليوسفي:81.

## أولاً: الوزن

قد حدّ النقاد القدامى الشعر بأنه كلام موزون ومقفى، وهذا يوحى بوجود ارتباط تلازمي بين الشعر والوزن، فهو الركن الأساسي والأكثر ثباتاً من بين أركان الشعر<sup>(1)</sup>، فظل عنصر الوزن صامداً ومتلازماً بالشعر على الرغم من إحداث التغيرات في بقية العناصر، لأنّ في الشعر العربي حرصاً عظيماً على عنصر الرنين الموسيقي، فهو يكاد يكون موقوفاً على إطراب الأذن أولاً. فتلاوته لا تحمل إلا صائتةً، ولعل هذا الرنين الموسيقي هو الذي حتم التزام القصيدة بالعروض الواحدة، والضرب الواحد، والقافية الواحدة.. وهذه الصلة الوثيقة التي أحسها العرب بين الشعر والموسيقى في لغتهم جعلت بعض النقاد المحدثين يرى في اللغة العربية لغة شاعرة، بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية الموسيقية<sup>(2)</sup>، وعلى هذا فإن (الوزن) طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها، مما يسبب تشتتاً بالانتباه، فيأتي الوزن ليؤدي دور الجامع لأشتاته<sup>(3)</sup>، والوزن يعرف بأنه حركة منتظمة والتنام لأجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها لهذا النظام<sup>(4)</sup>، ويعد الوزن الصورة الخاصة بالإيقاع ونمهيذاً أولياً له، ويفهم من هذا كله أن الوزن له وظيفتين:

الأول: أنه يمنح الإيقاع القدرة على التشكل، لأن الوزن يوفر كلمعنى تنسيقاً صوتياً يسند الدلالة، وذلك لأن البحر نفسه هو مجرد نتيجة أو كما كتب ياكسون هو مجرد نموذج بيت يحدد العناصر الثابتة، ويرسخ حدود التنوعات<sup>(5)</sup>.

والثاني: وظيفة التأثير في المتلقي. لذلك حدّ الكلام العادي - الحالي من الوزن والقافية - من ضمن معايير الإنزياح، وبذلك يمثل الالتزام بالوزن والقافية في النص الشعري إنزياحاً عن الشائع والمحرفاً عن المستعمل<sup>(6)</sup>، وقد يكون هناك علاقة بين نوع الدلالة وبين الوزن الشعري، لأن الشاعر يختار من الأوزان ما تتسمج مع ما يحس به من أحاسيس ومشاعر<sup>(1)</sup>.

(1) ينظر: مبادئ النقد الأدبي، ويتشاردز: 188.

(2) النهل الصافي في العروض والقوافي، د. عبد الله قضي الطاهر: 4، وينظر: الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلجوي: 50-51.

(3) ينظر: وهج المقاد: 162.

(4) ينظر: موسيقى الشعر العربي، شكري عياد: 53.

(5) الشعرية العربية: 269-270.

(6) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 130، والانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 91. في حين يرى بعض النقاد من بينهم شكري عياد بأن القارئ الذي يشرح بقراءة قصيدة ما قد هيا ذهنه لتلقي الوزن والقافية ومن =

فمن المؤيدين لهذه الفكرة مثل د. إبراهيم أنيس الذي يقول: «إننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والملع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب مجراً قصيراً يتلاءم وسرعة النفس، وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الملح والفزع، لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر، أما في الحماسة والفخر فقد تتور النفس الأبية لكرامتها، ويمتلئها من أجل ذلك انفعال نفساني يتبعه نظم من محور قصيرة أو متوسطة، ثم لا يكاد الشاعر ينظم في هذا إلا عدداً قليلاً من الأبيات، ومثل هذا يكون ساعة المشاحنات، أو في الدعوة إلى شن قتال، ولكن حماسة الجاهليين وفخرهم كان من الهادئ الرزين الذي يتطلب التأني والتؤدة، ولذلك جاءنا في قصائد طويلة، وأوزان كثيرة المقاطع، أما المدح فليس من الموضوعات التي تنفع لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة، وبحور كثيرة المقاطع، كالطويل والبسيط والكامل، ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام، وأما الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل على وله

«ثم لا يتأججا بهما فلا يعتبران حيثل ضمن الإنزياحات الصوتية، وكان شبر قد أخرج هو الآخر الوزن والقافية من الانحرافات الأسلوبية في النص (ينظر: علم اللغة والدراسات الأدبية: 67)، في حين أن جان كوهن أشار إلى إمكانية أن يكون النظم بعامته ضمن الإنزياحات (ينظر: اللغة والإبداع: 88). أوقام د. أحمد محمد ويس بالتوفيق بين الرأيين- الرأي السائد والرأي الرافض لكون النظم إنزياحاً- إذ قال: «من الممكن أن يشكل كل من الوزن والقافية إنزياحاً من حيث هما نظام لا يتردد في الحياة اليومية يمثل ما يتردد الكلام العادي، أو من حيث هما نظام يتنقل بالمرء أحياناً من فوضاه ليحل في عالم مختلف من التوازن والانسجام». فالإنزياح هنا- وإن لم يكن إنزياحاً خالصاً- يكمن في هذه الثقل من فوضى إلى نظام... إذن اعتبار الوزن والقافية من الإنزياحات أو عدم اعتبارها هو أمر نسبي، فالمتلقي الذي لم يألف كثيراً قراءة الشعر، وسماحه واجد، بالضرورة في الوزن والقافية نوعاً من إنزياح يلفت السمع والبصر، فأما هذا الذي يقضي طرفاً من يومه وثناً من ليله في الشعر فلربما شغل عن القافية والوزن بأشياء أخرى، فهو- كما قال شكري عباد- مهياً للذهن لتلقي وزن وقافية، فليس فيها جديد يفاجئه [الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي: 93].

لذلك قال قدامة بن جعفر أن اللفظ والمعنى والوزن تأتلف، فيحدث من اختلاف بعضها مع بعض معان يكلم بها آ نقد الشعر: 18 19]، إذن يمكن أن يكون هنالك علاقة بين الانفعالات والمواطف وبين البحر المستخدم من قبل الشاعر، ولكن ليس هناك رأياً واضحاً لكي يربط بين نوع البحر وبين نوع الانفعالات والأحاسيس، ولهذا السبب اعتمدت نظريات حديثة في تحليل النصوص الشعرية كنظرية تحليل الدوران على فكرة أن الإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره [المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر: 14]. و ينظر: الشعرية العربية: 268 270]. فتجارب الشعراء متنوعة و مختلفة بل وقد تختلف التجارب لدى الشاعر الواحد.

ولوعة، فأحرى به أن ينظم في محور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده... وفي الحق أن النظم حين يتم في ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تحير البحور القصيرة، ولذلك لا نستطيع أن نتصور تلك المعلقات الطوال قد قيلت ارتجالاً كما يتبادر إلى بعض الأذهان<sup>(1)</sup>.

ولهذا السبب اعتمدت نظريات حديثة في تحليل النصوص الشعرية كنظرية تحليل الدوران على فكرة أن الإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره<sup>(2)</sup> فتجارب الشعراء متنوعة ومختلفة بل وقد تختلف التجارب لدى الشاعر الواحد.

ومن المؤيدين أيضاً لفكرة الربط بين نوع الدلالة وبين الوزن الشعري هو (محمد النويهي)، فمثلاً تفعيلات بحر الطويل (فعلون مفاعيلن فعلون مفاعيلن) يقع في الأذن وقعاً بيطشاً متائباً، لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة، وعشرة طويلة، أو من خمسة قصيرة وتسعة طويلة في العروض المقبوضة<sup>(3)</sup>، أما بحر (الكامل) المكون من (متفاعلين متفاعلين متفاعلين) يكون أكثر سرعة وعجلة، لأن عدد المقاطع ليس شرطاً في سرعة البحر، وإنما الشأن في ترتيب المقاطع وتتابعها. وهذا بحر الخفيف (فاعلاتن مستعلن فاعلاتن) متساوية مع بحر الرجز (مستعلن مستعلن مستعلن)، لأن كل منهما يتكونان من على ثلاثة مقاطع قصيرة وتسعة طويلة، ومع ذلك يبدو لنا بحر الخفيف زائد البطء والأناة، ويبدو لنا الرجز على درجة من الإسراع والعجلة، وهذا يجعل الخفيف صالحاً لحمل عواطف رزينة هادئة، لا يصلح لها الرجز<sup>(4)</sup>.

وفي الجهة الثانية قد اعترض بعض النقاد على هذه الفكرة، ودليلهم أن البحر الواحد يستعمل في عواطف وأنفعالات مختلفة أو متغيرة، وقد تختلف درجات الانفعال في العاطفة الواحدة<sup>(5)</sup>.

وإذا استقرينا نسبة استعمال البحور في شعر المعلقات لرأينا توظيف البحور بالصورة

الآتية:

(الطويل، الكامل، الوافر، الخفيف) وتشكيلاتها على التوالي هي:

(1) موسيقى الشعر: 177 - 179.

(2) المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر: 14. و ينظر: الشعرية العربية: 268 - 270.

(3) ينظر: الشعر الجاهلي: 1 / 60.

(4) شعر زهير بن أبي سلمى - دراسة أسلوبية، أحمد محمد علي محمد، (المروحة دكتوراه): 155.

(5) ينظر: الشعر الجاهلي: 1 / 61.

بحر الطويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن  
بحر الكامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن  
بحر الوافر: مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن  
بحر الخفيف: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن  
الجدول رقم (9): جدول بياني يوضح نسبة توظيف البحور الشعرية في المعلقات، وعدد أبيات كل قصيدة وظفت فيها تلك الأوزان الخليلية.

والجدول رقم (10) يبين النسبة المثوية لاستخدام كل بحر لدى شعراء المعلقات:  
وإذا نظرنا نظرة فاحصة في الجدولين السابقين اللذين تضمنتا إحصائية الأوزان التي استعملها شعراء المعلقات، لرأينا أن وزن (الطويل) استأثر بأعلى نسبة من حيث عدد وروده في المعلقات إذ استخدمه ثلاث شعراء من مجموع سبعة شعراء في المعلقات، وليس هذا بغريب إذا علمنا أن أكثر من ثلث الشعر العربي القديم قد نظم بهذا الوزن، وأهم الأغراض التي يستعمل فيها: الحماسة والفخر والقصص، ولهذا السبب كثر في الشعر الجاهلي لأنه أقرب إلى الأسلوب القصصي<sup>(1)</sup>، وذلك لكثرة مقاطعه يتناسب مع مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، تلك عنى بها الجاهليون عناية كبيرة، وظل الشعراء يتغنون بها في عصور الإسلام الأولى<sup>(2)</sup>، ومن سماته أنه تام لا يكون مجزوعاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً، والمقصود بذلك حذف العروض والضرب، أو حذف نصف تفاعيل البيت أو ثلثيها على التوالي، وهذا سبب تسميته بالطويل<sup>(3)</sup>، وأن هذا البحر يتكون من أربعة مقاطع قصيرة، وعشرة طويلة، أو من خمسة قصيرة وتسعة طويلة في العروض المقبوضة<sup>(4)</sup> ولذلك فهو بحر الجلالة والنبالة والجد<sup>(5)</sup> إذ إنه يتسع لكثير من المعاني وإكاملها فلذلك يكثر في الفخر والحماسة<sup>(6)</sup>، ولا شك في أن البنية الإيقاعية تمارس على النص تأثيراً خاصاً بها.. وأن للبحر نوعاً من الترجيح للغرض المقصود والمعجم المعين<sup>(7)</sup> وللشاعر أسلوبه الخاص في استغلال

(1) ينظر: فن التقطيع الشعري والفاقية، د. صفاء خلوصي: 43-44.

(2) موسيقى الشعر: 191.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 43.

(4) ينظر: الشعر الجاهلي: 1 / 60.

(5) المرشد إلى فهم أشعار العرب: 1 / 414.

(6) الأدب العربي في الجاهلية والإسلام: 59.

(7) في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح: 41.



متحركات البحر وسواكنه، فيستخدمه بصورة تحدم مشاعره وأحاسيسه، لكي يكون النص قادراً على إثارة الجمال في المتلقي.  
يقول امرؤ القيس:

فَقَدْ تَبْلُكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ      يَسْقِطُ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَخَوَمِلِ<sup>(1)</sup>



يَكْرُ مَفْسَرٌ مُقْبِلٌ مُذِيرٌ مَعَا      كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّةِ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ<sup>(2)</sup>

يتجلى في هذين البيتين الفرق في التعبير من خلال أسلوب الشاعر في اختيار الأصوات وكيفية توزيعها في البيت الشعري وعلى الرغم من أن البحر واحد وهو (الطويل) إلا أن إيقاع البيت الأول يميل إلى مد الحروف ليتلاءم مع الحزن والحسرة والألم، في حين أن إيقاع البيت الثاني يوحى بالحركة والاضطراب والتوتر.

فأساس الأول لهذا الاختلاف هو اختلاف المعنى الذي ينقله الشاعر والعاطفة التي يريد أن يحملها إلى السامع، لذلك فالإيقاع يثير استجابتنا للصوت، والصورة والانفعال والفكرة<sup>(3)</sup>.

## مظاهر الإنزياح الصوتي في الوزن:

### 1- الزخافات والعلل:

فالزخاف<sup>(4)</sup> يعتبر سلباً في موسيقى الشعر، لأن الأصل أن تكون التفعيلة سليمة، لكن نرى أن قدامة بن جعفر يعد بعض وجوه الزخاف في الأوزان الشعرية شيئاً عجيباً إذا قل ولم يكن عادة فقال: "ولمّا يستحب من التزحيف ما كان غير مفرط، وكان في بيت أو بيتين من القصيدة من

(1) شرح المعلقات السبع: 13.

(2) المصدر نفسه: 32.

(3) إنباع الدلالة، محمد العيد: 33.

(4) الزخاف: تغيير يعترى الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل، كما يحدف مطلقاً أو يسكن إذا كان متحركاً، أما العلة: تغيير يطرأ على السباب والأوتاد مما إذا كانت في آخر التفعيلة ويكون في الأعراس والأخرب. ينظر: موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري: 120-126، وميزان اللهب، أحمد الهاشمي: 29-30.

غير توال ولا اتساق، ولا إفراط يخرج منه الوزن<sup>(1)</sup> وهو متأثر بالخليل إذ نقل عنه: كان... يستسحنه في الشعر إذا قل منه البيت والبيتان، فإذا توالى في القصيدة سمح<sup>(2)</sup> وربما كان تسويغ النقاد لقليل من الزحاف هو عدم ميلهم إلى شعر الصنعة الذي يقرم الشاعر فيه بالتنقيح والمراجعة كي يخلو من كل عيب ظاهر لذلك يقول ابن رشيق: أن الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها الا فقيه<sup>(3)</sup>، ومن النقاد المعاصرين من أكدوا على دور الزحافات والعلل للخروج عن الرتبة والجمود بسبب الوزن والإيقاع، فهذا جابر عصفور يقول أن الزحاف والعلة هما إحدى الوسائل التي تقضي على رتبة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن [ذلك بأن] تناسب الوزن يقوم على الاطراد والتنوع. والاطراد يشير إلى توالي الكمي أو التكرار الآلي للأجزاء المتجاوبة أو المتساوية، عبر مسافات زمنية لا يحتل انتظامها ولا مقياسها. أما التنوع فهو محاولة كسر رتبة هذا التوالي والتكرار<sup>(4)</sup>، واستشهد في هذا الشأن بقول حازم القرطاجني: إن النفس تُسام التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه وإن كانت... تحب النقلة من الشيء المتنوع إلى غيره من المتنوعات... تحتمل من التمادي عليه ما لا تحتمل من التمادي على ما لا تنوع له أصلاً<sup>(5)</sup>، بذلك تكون ظواهر العلل والزحافات، فضلاً عن كونها تابعة من الخصائص الصوتية الصرفية للغة، نابعة كذلك من حساسياتها الجمالية والتي من أهم خصائصها كراهية توالى الأمثال<sup>(6)</sup>، ومن هذا المنطلق يمكن أن ينظر إلى الزحاف والعلة باعتبارهما عملية تغيير بسيط يلون الاطراد الصوتي<sup>(7)</sup> لمتاليات الوزن المتماثلة فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رتبة ويحفظ للاطراد خاصيته المنتظمة في الوقت نفسه، وبذلك يمكن أن يكون للزحاف وظيفة جمالية<sup>(8)</sup>. وفيما يأتي بيان لنسب الزحافات والعلل الموجودة في كل معلقة من معلقات السبع:

(1) نقد الشعر: 179

(2) المصدر نفسه: 179-180.

(3) العمدة: 275، وينظر: 294.

(4) مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور: 256.

(5) منهج البلاغة: 245.

(6) الإيقاع الشعري بين التماثل والتنوع، يهنا ولد بديوه، (مقالة: [www.aleflam.net](http://www.aleflam.net)).

(7) مفهوم الشعر، جابر عصفور: 256.

(8) المصدر نفسه: 256.

اولا: الطويل: إذ جاء منها ثلاث قصائد، ويدخل فيه:

- زحاف واحد وهو القبض: ويعني حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة:

فعلون ← فعول

مفاعيلن ← مفاعِلن

عدد التفعيلات جميعا = 1968، عدد التفعيلات المقبوضة = 905، عدد التفعيلات السالمة

1063، النسبة المئوية للتفعيلات المقبوضة = 45.9%

-الكف (علة): وهو حذف حرف السابع الساكن من تفعيلة (مفاعيلن)، فتصبح (مفاعِلن):

مفاعيلن ← مفاعِلن، قد ورد مرة واحدة وفي معلقة امرؤ القيس:

أَلَا وَبِئْسَ يَوْمٌ لَكَ وَلَيْتَنِي مَالِغٌ	وَلَا سَوِيًّا يَوْمٌ مِثْلَكَ جُلْجُلٌ <sup>(1)</sup>
و/و/و/ و/و/و/ و/و/و/ و/و/و/	و/و/و/ و/و/و/ و/و/و/ و/و/و/
(الكف)	(القبض)

ثانيا: الكامل: جاءت منه مملقتان، ويدخل فيه:

يدخل فيه زحاف واحد وهو الإضممار ويعني تسكين الحرف الثاني المتحرك من (متفاعِلن)

فتصبح (متفاعِلن):

متفاعِلن ← متفاعِلن

عدد التفعيلات جميعا = 1014، عدد التفعيلات المضمرة = 420، عدد التفعيلات السالمة

595، نسبتها المئوية = 41%

ثالثا: بحر الوافر: في معلقة واحدة وهي (عمرو بن كلثوم)، ويدخل فيه:

زحاف واحد يسمى (العصب) ويعني تسكين الحرف الخامس المتحرك من تفعيلة (مفاعِلن)

فتصبح (مفاعِلن):

مفاعِلن ← مفاعِلن

ويدخل اعاريضه وأضرابه علة واحدة تسمى (القطف) ويعني اجتماع زحاف العصب مع

علة الحذف في تفعيلة (مفاعِلن) فتصبح (مفاعِلن):

مفاعلتن ← مفاعل

عدد التفعيلات جميعها=576، عدد التفعيلات المعصوبات=402، عدد التفعيلات السالبة

=174

النسبة المئوية للتفعيلات المعصوبة =69.7%

رابعا: بحر الخفيف: منها معلقة واحدة وهي لحارث بن حلزة الشكري، ويدخل فيه:

1. زحاف (الحين) ويعني حذف الحرف الثاني المتحرك من التفعيلة فيدخل في تفعيلة (فاعلاتن) فتصبح (فاعلاتن) ويدخل على تفعيلة (مستفعلن) فتصبح (متفعلن):

فاعلاتن ← فاعلاتن

مستفعلن ← متفعلن

2. الحذف (علة): وهو حذف آخر سبب خفيف من التفعيلة فيدخل على (فاعلاتن) فتصبح (فاعلا).

فاعلاتن ← فاعلا

3. القصر (علة): ويعني حذف الحرف الساكن من آخر السبب الخفيف وتسكين ما قبله، فيدخل في مجزوء البحر على (فاعلاتن) فتصبح (فاعلات)

فاعلاتن ← فاعلات

4. التشعيث (علة): وهو حذف أول وتد المجموع من التفعيلة فيدخل على (فاعلاتن) فتصبح (فالانت):

فاعلاتن ← فالانت

عدد التفعيلات جميعها=504، عدد التفعيلات المخبونة = 302، عدد التفعيلات

السالبة=202، النسبة المئوية للحين =59.9٪، عدد الأضرب المتشعبة =40

وإذا قمنا بإحصاء الزحافات والعلل الموجودة في شعر المعلقات فنلاحظ بأنه لا تخلو منها معلقة من المعلقات، إذ إن الزحافات والعلل موجودة في جميع البحور المستخدمة لدى شعراء المعلقات، وهذا لا ينقص من مستواهم الشعري بل يحسب لهم كإنزياح في المستوى الصوتي، يلجأ

إليه الشاعر متنفساً للخروج مما قد تؤدي إليه رتابة الوزن والإيقاع من حذر وتثويم<sup>(1)</sup>، وأن الترخص العروضي سواء كان زحافاً أم علة هو في تحقيق وضعه ليس أكثر من مجرد انحراف عن النظام، به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحاً وأقوى ظهوراً شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل الاستجابة الكلية للمتلقي<sup>(2)</sup> وفيما يأتي أنموذج على إجماع الزحافات في شعر المعلقات: يقول امرؤ القيس في وحدة (الليل):

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُورَهُ	عليّ بأنواعِ الهُمومِ ليتلي
فعلون مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعلن مفاعيلن فعلن مفاعلن
فقلتُ له لَأَمُطَّي بِجُورِهِ	وأردفَ أجزأاً وناءً بكلّ كل <sup>(3)</sup>
فعلن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعلن مفاعيلن فعلن مفاعلن

ويتهى بالبيت الشعري:

فيا لكَ ومن ليلٍ كأنَّ نُجُومَهُ      بكلِّ مغارِ القُتلِ شدَّتْ يَدُي<sup>(4)</sup>

هناك توازنا في توزيع التفعيلات في البيت الأول، إذ ترد (فعلون) في الشطر الأول مرتين، وترد في الشطر الثاني مرتين أيضاً، في حين تهيمن تفعيلة (فعلن) على البيت الثاني، وهذا الأسلوب في توزيع التفعيلات يتلاءم مع المعنى الذي يريده الشاعر، لأنه في الشطر الأول يصف الليل ويشبهه بالموج، فجاء التفعيلتين (فعلون) (o/o//) من دون إصابتها بزحاف القبض، في حين أن الشاعر في الشطر الثاني يصف همومه وآلامه، فجاءت التفعيلتان (فعلن) (/o//) مقبوضتين، آملا المجلاء همومه وآلامه بأسرع وقت. بينما تسيطر تفعيلة (فعلن) (/o//) على البيت الثاني - إذ وردت

(1) ينظر الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 89.

(2) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد: 33.

(3) شرح المعلقات السبع: 29.

(4) شرح المعلقات السبع: 30. هناك خطأ طباعي في شرح المعلقات السبع للزوزني، إذ إن عجز البيت يتكون من: بأمراس كنان إلى صم جتلن. والصحيح هو: بكل مغار القتل شدت يدي.

ثلاث مرات- عدا الموضع الذي ترد فيه كلمة (تغطى)، لأنه يصوّر حركة الليل البطيئة، فاستخدام الزحاف كان منسجما مع الإيجاء بالمثل فأراد الخلاص من الليل التي هي توحى بهيمومه وآلامه. ويقول الشاعر في وحدة (السيل):

يَكْرُ بِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُذِيرٍ مَعَا      كَجَلْمُودٍ صَخِرَ حَطُّ السَّيْلِ مِنْ عِلٍّ<sup>(1)</sup>  
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن      فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وقوله في وصف البرق:

أَصْحَاحٌ نَرَى بَرْقَ أَرِيكَ وَمِصْفَةٌ      كَلَمْعَ الْيَدَيْنِ فِي حَيٍّ مُكَلَّلٍ<sup>(2)</sup>  
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن      فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

نلاحظ بأن التفعيلة (مفاعيلن) المقبوضة تظهر بقوة في وحدة (السيل) إذ تتكرر ثماني مرات فيها، سبعة منها في القسم الذي يصوّر البرق والسحب وظهور موجة السيل. إذن يمكن القول بأن الشاعر قد وظف الإنزياح العروضي- المتمثل بزحاف القبض- في خدمة المعنى الذي يريده هو.

## 2- لزوم ما لا يلزم:

وهو التزام الشاعر بحرف آخر غير الروي، وإن هذا الفن لم يشع عند عامة الشعراء لأن الشاعر في حل مما لا يلزم، وإذا التزمه كان ذلك خارجا عن الأصل داخلا في باب الإنزياح دخول اقتدار ليس فيه اضطراب<sup>(3)</sup>، وقد تعددت تسميات هذا الفن فمنها الاعنات أو الالتزام<sup>(4)</sup> أو التضيق أو التشديد<sup>(5)</sup>. ولكن اشتهر بتسمية لزوم ما لا يلزم، وقد جاء هذا الانحراف الأسلوبى (التلوع بما لا يلزم) في المملقات على شكل مقاطع، فمنها:

(1) شرح المملقات السبع: 32.

(2) المصدر نفسه: 38.

(3) ينظر: الانزياح في التراث النقدي و البلاغي: 94.

(4) ينظر: شرح الكافية البديعية، صفى الدين الحلي: 203.

(5) ينظر: الفوائد، ابن قيم الجوزية: 234.

الأمّودج الاول: قول امرئ القيس:

عَلَى قَطَنِ بِالْحَيْثُ أَيْمَنُ صَوْتِهِ      وَأَيْسَرُهُ عَلَى السَّيَّارِ فَيَلْتَبِلُ  
فَأَضْحَى يَسْحُ الْمَاءَ حَوْلَ كَتِفَيْهِ      يَكْبُ عَلَى الْأَذْنَانِ ذَوْجَ الْكَتِفَيْهِ<sup>(1)</sup>

التزم الشاعر بترديد حرف (الباء) ما عدا حرف الروي (اللام).

الأمّودج الثاني: معلقة طرفة بن العبد

يقول الشاعر:

وَقَرَّتْ بِالْقُرَى وَجَدْتُ كَيْلِي      مَنَى يَكُ أَمْرٌ لِلتَّكْيُفِ أَذْنَهُ  
وَإِنْ أَدْعَ لِلْمَجْلَى أَكُنْ مِنْ حُمَاتِهَا      وَإِنْ يَأْتِكَ الْأَعْدَاءُ بِالْجَهْدِ أَجْهَدُ<sup>(2)</sup>

يتبيّن لنا بأن الشاعر التزم بحرف (هاء) ما عدا حرف الروي.

الأمّودج الثالث: معلقة زهير بن أبي سلمى

يقول الشاعر:

وَمَهْمَا كُنْتُ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقِ      وَإِنْ خَالَهَا تُخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمُ  
وَكَأَنَّ نَرَى مِنْ صَوْتِ لَكَ مُعْجِبٍ      زِيَادَتُهُ أَوْ نَقْصُهُ فِي التَّكَلُّمِ<sup>(3)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 39.

(2) المصدر نفسه: 62.

(3) المصدر نفسه: 84.

نرى التزام الشاعر بحرف آخر وهو (اللام) ما عدا حرف الروي (الميم)

النموذج الرابع: معلقة عمرو بن كلثوم

يقول الشاعر:

وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ يَبْغَلُكَ      وَأَخْرَى فِي مَشَقِّ وَقَاصِرِنَا  
وَأَلَا سَوْفَ نُذَكِّرُنَا أَلْمَانِيَا      مَقْدَرَةً لَنَا وَمَقْدَرِنَا  
فَبِئْسَ قَبْلَ التَّخَرُّقِ يَا ظَعِينَا      نُخْبِرُكَ الْيَقِينُ وَالْخَبْرِنَا<sup>(1)</sup>

التزم الشاعر بياء الردف وهو من شروط القافية الجيدة، لكنه التزم ب (اللام) قبله اختياراً منه فيحسب له كائزياً صوتي أدى إلى زيادة في التطريب والتنغيم.

إن تقنية لزوم ما لا يلزم توفر جلالاً موسيقياً وهو إنزياح صوتي يقصده الشاعر قصداً، لأن الإنزياح هو ابتعاد عن المألوف قصداً لأهداف جمالية وقد تحقق هذا الهدف هنا عن طريق مساهمتها في تكثيف الإيقاع ولفت انتباه المتلقي التي هي من صلب وظيفة الإنزياح<sup>(2)</sup>.

### 3- كسر النمط:

وهو تنوع التفعيلة الأخيرة في نهاية البيت بين حين وآخر، وكأنه جرس انتباه يشوق المتلقي وينبهه، لأن الاستمرار على مستوى واحد من الإيقاع يؤدي إلى الرتابة والتخدير، وأمثلتها كثيرة في المعلقة، فمنها قول عمرو بن كلثوم:

عَلَيْنَا الْبَيْضُ وَالْيَلْبُ الْبَيَانِي      وَأَسْيَافُ يَمْنَنٍ وَيَحْنِينَا  
عَلَيْنَا كُلُّ سَابِقَةٍ دَوَاصِي      نَرَى فَوْقَ النُّطَاقِ لَهَا غُصُونَا  
إِذَا وَغَرَّتْ عَنِ الْأَبْطَالِ يَوْمًا      رَأَيْتَ لَهَا جُلُودَ الْقَوْمِ جُونَا  
كَأَنَّ غُصُونَهُنَّ مَثْرُونٌ غُنْدَرٍ      تُصَفِّقُهَا الرِّيحُ إِذَا جَرَّتْنَا<sup>(3)</sup>

(1) شرح للمعلقات السبع: 114.

(2) ومن ذلك: معلقة الحارث: التزم الشاعر بحرفي (اللام: الحلاء، الولاة: 148) و(الميم: العماء، صماء: 150) ما عدا التزامه بالألف الردف الذي هي من شروط الشعر الجيد.

(3) شرح للمعلقات السبع: 124.



إن الشاعر يقوم بين حين وآخر بإرسال موجات صوتية تنبيهية للمتلقى، وذلك عن طريق كسر النمط بتغيير حرف الرفع من (الياء) إلى (الواو). فالمعلقة مردوفة الروي بحرف (الياء) ولكن خوفاً من الملل والرتابة، قام بتغيير حرف الروي بين حنين وآخر في نطاق البيت والبيتين، وهذا انكسار للنمط الشائع فيعدّ إنزياحاً صوتياً يفاجئ القارئ وينبهه بما هو جديد، ومنه قوله أيضاً:

وَشَرِبْ إِن زِدْنَا الْمَاءَ صَفْوَاً      وَيَشْرَبُ هَيَّوْناً كَلْبَرَأْ وَطِيناً  
أَلَا أَبْلِغُ بَنِي الطُّمَّاحِ عُنَا      وَدُعُيْئاً فَكَيْفَ وَجَدْنُمُونَا<sup>(1)</sup>

إن الشاعر قام بكسر النمط في صيغة التفعيلة الأخيرة في نهاية البيت، وذلك لتأدية وظيفتين:

الأولى: تنبيهية، لغرض دفع الملل عن القارئ وتشويقه.  
الثانية: الإيجائية: وكأنه بهذا الجرس (تغير التفعيلة) يريد أن يوحي للمتلقى بأنهم مختلفون عن غيرهم بشجاعتهم وبطولاتهم فكما جاء رسم البيت وموسيقاه مختلفاً عن الأبيات الأخرى فرسم عن طريق تقنية كسر النمط ما أراده من مشاعر وأحاسيس.

#### 4- الخزم:

من عيوب الوزن وهو الزيادة بحرف أو أكثر على وزن البيت، ذكره من الشراح ابن الأنباري في شرح بيت امرئ القيس:

كَأَنَّ دُرَى رَأْسِ الْمَجْصِيمِ رَغْدَوَةٌ      مِنْ السَّيْلِ وَالْعُثَاءِ فَلَكَةٌ يَغْزَلُ<sup>(2)</sup>

والأبيات الأخرى بعده التي فيها (كأن)، وقال إن ابن حبيب كان يرويها كلها (وكان) بزيادة الوار في أولها على الخزم العروضي<sup>(3)</sup>، ونسب النحاس رواية هذه الأبيات بالخزم إلى شيخه ابن كيسان، فقال في شرح البيت:

(1) شرح المعلقات السبع: 126.

(2) المصدر نفسه: 40.

(3) ينظر: شرح القصائد السبع: 108. وينظر: ديوان امرئ القيس وملحقاته: 1 / 291.

كَأَنَّ ثَبِيرًا فِي عَرَانِينَ وَيَلِيهِ كَبِيرٌ أَنَسٌ فِي إِجَادٍ مُزْمَلٍ<sup>(1)</sup>

وكان أبو الحسن بن كيسان يروي هذا البيت وكلما كان في القصيدة في أول البيت (كان) بزيادة الواو، ليكون بعض الكلام مرتبطاً ببعض، ويكون الوزن صحيحاً بجذف الواو، وهذا يسميه العروضيون الحزرم<sup>(2)</sup>، وتبعه التبريزي فنقل كلامه<sup>(3)</sup>، وقد روى هذه الأبيات أيضاً بالخزرم الطوسي<sup>(4)</sup>، ولعل ابن كيسان أخذ روايته عن ابن حبيب أو عن الطوسي.

## 5- توزيع التفعيلات وارتباطها مع الحالة النفسية للشاعر:

فالنقد العربي القديم اشترط في الشعر أن يكون موزوناً ولكنهما لم يشترطاً أوزاناً أو بحوراً بعينها وفي النقد العربي يعد البحر الطويل أكثر البحور أهمية ويرى إبراهيم أنيس: إن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم لاسيما في الإغراض الجديدة الجليلة الشأن. وهو لكثرة مقاطعته يتناسب وجلال مواقف المخاطرة والمهاجرة والمناظرة تلك التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة. وظل الشعراء يعنون بها عصور الإسلام الأولى<sup>(5)</sup> لهذا جاءت أغلب أشعار العرب على هذا البحر ويذهب نور الدين صمود إلى أن العرب كانت تسمي الطويل (الركوب) لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم<sup>(6)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 40.

(2) شرح القصائد التسع / 1 / 198. وينظر: العمدة: 1 / 143. ولعل في اسم (الحزرم) (الوارد عند النحاس تصحيحاً من نسخ شرحه عن (الحزرم))، لأن الحزرم عند العروضيين نقصان لا الزيادة والحزرم هو الزيادة، كما فرق بينهما ابن رشيق، ينظر: العمدة: 1 / 140 143.

(3) ينظر: شرح القصائد العشر / يحيى الدين قباوة: 129. وفي تحقيقهما أنه (الحزرم) وقد ذكر الدكتور قباوة أنه في نسخة الأصل (الحزرم) أي كما هو عند النحاس الذي ينقل من شرحه التبريزي.

(4) ينظر: ديوان امرئ القيس: 373 376.

(5) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 210.

(6) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري: 11.

وذهب إبراهيم أنيس أن الأوزان الطويلة ومن ضمنها البحر الطويل تصلح في حالة اليأس والحزن قال أن الشاعر في حالة اليأس ..... عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع <sup>(1)</sup> وهذا واضح جداً في معلقة أمراء القيس، إذ يقول الشاعر:

قِفَا بُكَاءٍ مِنْ فُكْرَى حَيْسِبٍ وَمَنْزِلٍ      بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْ مَلٍ  
فَتَوْضَحُ فَأَلْمَقَرَّةَ لَمْ يَغْفُ رَسْمُهَا      لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جُنُوبٍ وَتَسْمَالٍ <sup>(2)</sup>

نلاحظ بأن توزيع التفعيلات وتاليها بالطريقة التالية: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، فإن هذه الانتقالات من القصير (فعولن) إلى الطويل (مفاعيلن) يؤدي إلى تعميق شدة الإحساس بالحزن، ونلاحظ بنوع من الانسجام بين تلك الانتقالات وبين طريقة البكاء أو التعبير عن الحزن والأسى وهي عبارات: مثلاً: آه يا ويلي ثمة انتقال من مقطع قصير إلى آخر طويل، إذ أن المقاطع الصغيرة تعطي فرصة استنشاق الهواء للتعبير عن الزفرة العميقة للحزن ذلك في المقطع الطويل.

## ثانياً: القافية

فهو: مصطلح يتعلق بأخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافاً يدخل في عدد أحرفها وحركاتها <sup>(3)</sup>، واختلف العلماء في تحديد عدد أحرف القافية <sup>(4)</sup> فمنهم من رأى أن القافية تتمثل في آخر كلمة في البيت <sup>(5)</sup>، ومنهم من رأى أنها 'الحرف الأخير من البيت' <sup>(6)</sup> ويبقى الرأي المشهور في تحديدها هو رأي الخليل فهي عنده 'ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك

(1) موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس: 196.

(2) شرح المعلقة السبع: 13-14.

(3) معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبدالرحمن العبيدي: 207. فاختلف العلماء في تحديد عدد أحرف القافية فمنهم من رأى أن القافية تتمثل في آخر كلمة في البيت (ومنهم من رأى أنها) 'الحرف الأخير من البيت' ويبقى الرأي المشهور في تحديدها هو رأي الخليل فهي عنده 'ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن' [العروض والقافية: 213].

(4) ينظر: العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر د. عبد الرضا علي: 155-156.

(5) المصدر نفسه: 213.

(6) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

الذي قبل الساكن<sup>(1)</sup>، ونلاحظ وجود جامعا مشتركا بين التعريفين الأول والثاني، يتمثل في وجود تركيب من الصوامت والصوائب، أو الحروف والحركات، وعلى هذا فيمكن تعريف القافية بأنها شيء مركب من حروف وحركات، تقرر جماع ما في البيت من حلاوة موسيقية<sup>(2)</sup>، أو أنها وحدة موسيقية في نهاية البيت الشعري تعتمد على تكرار عدد معين من الحركات والسكنات، من شأنها أن تولّد وحدة النغم في القصيدة<sup>(3)</sup>.

وما القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الاشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة<sup>(4)</sup>، ولاتفاق الأصوات المكررة في القافية وقعا حسنا في السمع، ولما كانت موسيقى اللفظ عنصرا أساسيا في الشعر كان للقافية شأن لا يستهان به في إكمال هذه الموسيقى<sup>(5)</sup>، وقد لازمت القافية الشعر العربي منذ نشأته، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا إلا عن طريق النقوش... وكانت القافية في هذه الأنواع الفنية من النثر والشعر ضرورة ولا شك، إذ أن الشعر النثري لا يمكن أن يكتفي بإيقاع النثر في إحداث الموسيقى اللازم توافرها له، ومن ثم وجب أن تتوفر له القافية الوحدة الموسيقية اللازمة<sup>(6)</sup>، لأن القافية تعطي قيمة وزينة تضاف إلى ما تقوم به التفعيلات من البحور<sup>(7)</sup>، لذا فقد عرف الشعر بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى<sup>(8)</sup>.

وهناك انسجام وتلاهم بين اختيار القافية وبين الدلالة الشعرية، لأن القصيدة تتكون من فكرة عامة تعبر عما يجول في ذهن مبدعه من مشاعر وأحاسيس، فكما عني القدماء في دراستهم بأوزان الشعر، وحاولوا ربطها بدلالاته، فكذلك عنا بالقافية، وربطوها بدلالات الشعر<sup>(9)</sup>، وحسبنا

(1) كتاب القوافي، للأخفش: 8.

(2) المصدر نفسه: 213.

(3) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورتني: 165 - 166.

(4) موسيقى الشعر: 246.

(5) التوجيه الأدبي، طه حسين وآخرون: 143.

(6) القافية والأصوات اللغوية: 172.

(7) بناء القصيدة في النقد العربي القديم والمعاصر: 41.

(8) نقد الشعر: 17.

(9) ينظر: نظريات الشعر عند العرب (الجمالية والمصور الإسلامية)، د. مصطفى الجوزو: 19، 37، 40.

من ذلك قول أحد القدماء إن خبر أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صلوه عرفت قافيته<sup>(1)</sup>، فهذا يعني أن المعنى هو الذي يتطلب القافية، ولأهمية القافية عند القدماء، فقد استخدمت عندهم للدلالة على القصيدة، كما قال ابن رشيق: ومنهم جعل القافية القصيدة كلها، وذلك اتساع وعجاز<sup>(2)</sup>، ولاشك في أن إطلاق لفظ الجزء على الكل يدل على أهمية ذلك الجزء<sup>(3)</sup>.

والقافية تحقق نظاما موسيقيا ومن جهة أخرى فإنها تقوم بدور دلالي لكونه جزء من مكونات البيت ولكنها تستمد وظيفتها الحقيقية من ترابطها مع البيت بأسره، شأنها في ذلك شأن بقية العناصر التي يتكون منها ذلك البيت<sup>(4)</sup> ويكمن دور القافية في الإيقاع بنوعه الخارجي والداخلي، فهي ترفد الإيقاع الخارجي، أما دورها في الإيقاع الداخلي فإنها تسهم في بلورة البنية الدلالية وتؤدي في الآن نفسه، دور الراقد للبنية الإيقاعية<sup>(5)</sup>.

ولو نظرنا بعمق إلى آراء القدماء في أهمية القافية، لوجدنا أن هناك أسباباً كامنة لذلك، ولعل منها دور القافية في الوجه الموسيقي الغنائي للشعر، إذ إن الشعر قد وجد في الأصل للغناء، أي للتلمحين، واللحن فيه نقرات موسيقية، أو نغمات متكررة، كان من الضروري وجود مثل هذه النقرات في الشعر، وما هذه النقرات سوى القوافي المتكررة، فوجود القافية ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي<sup>(6)</sup>، فالقافية لها وظيفتها الخاصة في التطريب، كإعادة أو ما يشبه الإعادة لأصوات معينة<sup>(7)</sup>، ومن وظائفها ولاسيما في الشعر العربي القديم أنها تؤدي دور الضام لأبيات القصيدة، عندما تتحول أبياتها إلى وحدات مستقلة في دلالتها، بحيث يمكن إسقاط أحدها.

وتجدر الإشارة إلى (حرف الروي) التي لها العلاقة الوطيدة مع القافية، والروي هو أقل ما يمكن أن يراعي تكرره... وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حيث

(1) البيان والتبيين، الجاحظ: 1 / 129.

(2) العمدة: 2 / 145.

(3) ينظر: الموازنات الصوتية، د. محمد العمري: 43.

(4) الشعر والشعري: 65.

(5) المصدر نفسه: 66.

(6) فن التقطيع الشعري والقافية: 215.

(7) ينظر: نظرية الأدب: 208.

أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية<sup>(1)</sup>، وأنه على قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل<sup>(2)</sup>.

## أنواع القافية:

إن القدماء قسموا القوافي حسب عدد الأصوات التي تتكرر فيها، فقال التبريزي: أن القوافي تسع، ثلاث مقيدة وست مطلقة، فالمقيد ما كان غير موصول، والمطلق ما كان موصولا. ثم المقيد على ثلاثة أضرب: مقيد مجرد، ومقيد بردف، ومقيد بتأسيس، والمطلق على ستة أضرب: مطلق مجرد ومطلق بخروج ومطلق بردف، ومطلق بردف وخروج، ومطلق بتأسيس، ومطلق بتأسيس وخروج<sup>(3)</sup>.

فالقوافي من جهة التقييد والإطلاق نوعان<sup>(4)</sup>:

أولاً: القافية المقيدة: ما كان الروي فيه ساكناً.

ثانياً: القافية المطلقة: ما كان الروي فيه متحركاً.

وقسم الدارسون (حروف الهجاء العربية) من حيث ورودها (حرف روي) على أربعة أقسام<sup>(5)</sup>:

1. حروف تهيء رويًا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك الحروف هي: الراء، واللام، والميم والنون والباء والذال والسين والعين.
2. حروف متوسطة الشيوع، وتأتي بدرجة أقل من حروف القسم الأول، وهي: القاف والكاف، والهمزة والحاء والغاء والياء والجيم.
3. حروف قليلة الشيوع، الضاد والطاء والهاء والتاء والصاد والثاء.
4. حروف نادرة في مجيئها رويًا، وهي: الذال والغين والحاء والسين والزاي والظاء والواو.

(1) موسيقى الشعر: 247

(2) المصدر نفسه: 146.

(3) الكافي: 146.

(4) ينظر: العمدة: 1/ 154.

(5) ينظر: موسيقى الشعر: 248، وفن التقطيع الشعري والقافية: 215 216.

والجدير بالذكر إن لحرف الروي بعدا نفسيا، وإيماءا يمكن أن يوظف بشكل جيد في خدمة القصيدة، لأن حرف الروي صوت وأن لكل صوت إيماء ودلالات يمكن أن يوظفها الشاعر في خدمة أجواء قصيدته، فمثلا عند استقراء الشعر القديم نلاحظ كثرة اختيار حرف (العين) كروي لقصائد الرثاء وهذا الاختيار يتلاءم مع جرس العين من عناء ومرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفرح والحلم، كما أن اختيار حرف السين رويًا لقصائد كثيرة إيماءاتها الأساس هو الأسف والأسى والحسرة<sup>(1)</sup>.

### القوافي في شعر المعلقة

إذا نظرنا إلى حروف الروي عند شعراء المعلقة<sup>(2)</sup>، لرأينا أن أكثرها وروداً (الميم) ثم يأتي بعدهما (اللام، الدال، الهزمة)، ينظر: الجدول رقم: (11).  
نلاحظ أن (الميم) من أكثر الحروف المستخدمة رويًا لدى شعراء المعلقة، إذ يرد في معلقتين ونسبة (28.57٪) أي ما يقارب أكثر من ربع شعر المعلقة وهي نسبة كبيرة، أما الأنواع الأخرى من الروي (اللام، الدال، الهاء، النون، الهزمة) فقد جاءت بنسب متساوية إذ لم تتجاوز الـ (14.28٪)، ونلاحظ أيضا أن صوت (الميم) يحظى بأكثر نسبة في الاستعمال كحرف للروي، لدى شعراء المعلقة، وهذه النتيجة تتفق مع ما قرره إبراهيم أنيس من أن (الميم) من الحروف التي تجمي رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب، واشترط فيه حين تكون رويًا أن لا تكون جزءًا من ضمير، كما في الضمير الذي للمثنى والجمع<sup>(3)</sup>، ولم ترد في المعلقة متصلة بضمير. وفيما يأتي تحليل لما اختاره الشعراء من حرف للروي في قصائدهم:

(1) ينظر: الشعر الجاهلي: 1 / 63.

(2) والجدير بالذكر إن لحرف الروي بعدا نفسيا، وإيماءا يمكن أن يوظف بشكل جيد في خدمة القصيدة، لأن حرف الروي صوت وأن لكل صوت إيماء ودلالات يمكن أن يوظفها الشاعر في خدمة أجواء قصيدته، فمثلا عند استقراء الشعر القديم نلاحظ كثرة اختيار حرف (العين) كروي لقصائد الرثاء وهذا الاختيار يتلاءم مع جرس العين من عناء ومرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفرح والحلم، كما أن اختيار حرف السين رويًا لقصائد كثيرة إيماءاتها الأساس هو الأسف والأسى والحسرة. [الشعر الجاهلي: 1 / 63].

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 248.

## 1- معلقة امرؤ القيس:

اختار الشاعر حرف (اللام) كروي لقصيدته، واللام والميم أحلى القوافي لسهولة مخرجيهما ولكثرة أصولهما في الكلام من غير إسراف<sup>(1)</sup> مما يساعد على طول نفس الشاعر بهما، ومن جهة أخرى ان اختياره لصوت (اللام) كمحرف للروي جاء مناسبة مع ماهو بصده من الغزل بالمرأة وذكر محاسنها وذلك لما لهذا الصوت من إيماء على الرقة والليونة.

## 2- معلقة طرفة بن العبد:

اختار الشاعر حرف (الدال) كروي لمعلقته، وهذا الصوت يوحي بالشدة والفعالية وهذا يتلاءم مع أفضاض معلقته بدءا بوصف ناقته بالقوة والشدة ووصولاً إلى ما يشكو من الهموم والاضطرابات بينه وبين ابن عمه مالك.

## 3- معلقة زهير بن أبي سلمى:

استخدم الشاعر حرف (الميم) كروي لمعلقته، وهذا الاختيار تابع عن مشاعر وأحاسيس للشاعر ومحاولاته للصلح بين قبيلتي (عبس وذبيان) فجاءت دلالة صوت (الميم) على الليونة والرقة والتماسك مناسبة مع ما هو بصده من مدح للسعاسيين (هرم بن سنان والحرث بن عوف) لتحملهما دفع ذيات القتلى التي بلغت زهاء ثلاثة آلاف بعير، وإذا كانت دية القتل غير الملك مائة بعير، فإن عدد الذين سقطوا ضحايا هذه الحروب من القبيلتين لا يقلّ عن ثلاثمائة رجل<sup>(2)</sup>.

## 4- معلقة ليبد بن أبي ربيعة:

إن قافية هذه المعلقة ذات بناء شكلي متميز ومغاير لباقي المعلقات، لأن بناء قافيتها تشارك في أربعة أصوات مع حركاته (الألف قبل الروي، الروي، الهاء والألف) مشكلا بذلك وحدة صوتية تكاد تكون أكثر بروزا من الوزن، وأن جعل الهاء عنصرا إيقاعيا إضافيا بجانب ما قبله يفجر اللغة بما فيها من الطاقات النغمية، والعطاءات الصوتية<sup>(3)</sup>، يتبين لنا هذا التشابه في المخطط الآتي:

(1) المرشد: 1 / 47 - 48.

(2) السبع المعلقات مقارنة سيميائية/ أنثروبولوجية لتوصفها: 31.

(3) ينظر: السبع المعلقات مقارنة سيميائية/ أنثروبولوجية لتوصفها: 7.



فعا(ل/م)+ها ← امها

فعا(ل/م)+ها ← امها

فعا(ل/م)+ها ← امها

فعا(ل/م)+ها ← امها

اختار الشاعر حرف (الميم) كروي لمعلته وفيه التزم ألف الردف والروي (الميم) وهاء الوصل مع ألف الخروج أو الإطلاق، ونرى أن الشاعر أطلق قافيته بالألف للتخفيف من الإتيان بالغريب الحوشي، لانتصوت (الهاء) يوحى بالاضطرابات النفسية موسيقاها الصوتية تقع على الأذن وقفاً سيقاً، ومن ثم فإن مردودها في النفس لا يكون مستملاً<sup>(1)</sup>، وهي مجلبة للإغراب وركوبها يستدعي الإتيان بالألفاظ الحوشية الغريبة من أجل اتمام القافية فيضطر معها إلى استعمال الكلام المنبوذ والوحشي المهمل ويضيق في وجهه باب التصرف بالمعاني على ما يتصورها، فيعزل عليه النظم وعلى قارئه الفهم<sup>(2)</sup> وتهدر الإشارة إلى أن معلقة ليبد لا ترتبط بمجادة معينة، كما أن الشاعر لم يفخر فيها بنفسه، ولا بقبيلته؛ ولكن موضوعها لما ارتبط بوصف البقرة الوحشية، وبالطبيعة، وعلى الجبل الأولى، فإنه صار مرتعاً خصياً لكل تحليل أنثروبولوجي<sup>(3)</sup>.

## 5- معلقة عمرو بن كلثوم:

استخدم الشاعر صوت (النون) كروي لمعلته، وهذا الصوت يوحى بالأنين والمهوم، فجاءت مناسبة لأعمال قبيلة تغلب، وما عانته من أهوال، وما لاقته من طوأل، سواء مع أختها قبيلة بكر، أم مع عمرو بن هند ملك الحيرة، الذي ألهمته تغلب بالتحيز لبكر في مسألة الرهائن<sup>(4)</sup>، وجعل قافيته مطلقاً بالألف، لكي يتيح له النفس الطويل للفخر بأجداد ومآثر قبيلته.

(1) ينظر: رسالة الغفران، أبو العلاء المبري: 375، 286، ولزوم ما لا يلزم، أبو العلاء المبري: 37 / 1.

(2) إلبانة هوميروس: 76، وينظر: المرشد: 1 / 59، 63، ولغة الشعر الحديث في العراق: 200.

(3) السبع المعلقة مقاربة سيميائية/ أنثروبولوجية لتصورها: 33.

(4) إن موضوع معلقة عمرو بن كلثوم يرتبط بمجادة الطبق المشتومة؛ وذلك لما التمس هند أم عمرو بن هند، ملك الحيرة من ليلى، أم عمرو بن كلثوم-وبنت مهلهل بن ربيعة خال امرئ القيس: أن تأولها الطبق، فأبت وصاحت: واؤلاً! وهي الحادثة التي أفضت إلى قتل ملك الحيرة عمرو بن هند على يد ابن كلثوم. ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة: 1- 157-158.

## 6- معلقة عنتره بن شداد:

الشاعر اختار صوت (الميم) كروي للمعلقة، وهذا الصوت يوحى (بالمرونة والرقّة) فجاء مناسبة مع ما ذكر في معلقته من إخلاصه في حبّ عبلة، ومخاورته لفرسه.

## 7- معلقة الحارث بن حلزة:

اختار الحارث بن حلزة لقايفته حرف (الهمزة) وهو من الأحرف التي تتطلب جهداً عضلياً في النطق فهي من أشدّ الحروف وأعسرهما حين النطق<sup>(1)</sup> وعلى الرغم من ذلك فقد استخدمها الشاعر رويًا بالرفع، ولكنه خفف من تلك الحدة والثقل بجعلها مسبوقة بالألف الواضحة، فلهذه أهمية في وضوح وجهر المقطع المنتهي بالهمزة<sup>(2)</sup>.

## حركة الروي:

ولحركة الروي أثر كبير في تشكيل موسيقى القصيدة، وعندما نقرأ شعر المعلقات نلاحظ أن القوافي كلها مطلقة إذ يكون حرف الروي متحركاً أما الاختلاف فيكون في نوع الحركة، والجدول رقم (12) يوضح حركات القوافي في قصائد المعلقات:

ويتبين لنا من خلال الجدول رقم (12) أن عدد المعلقات ذات المجرى المكسور قد بلغ (أربعة) ونسبة (57.14)، أما المعلقات ذات المجرى المضموم فبلغت معلقتين اثنين فقط ونسبة (28.57٪)، في حين توجد معلقة واحدة فقط ذات المجرى المفتوح، ونسبة (14.28)، ومن هذه النسب يتبين لنا أن أكثر من ثلث قصائد المعلقات هي ذات المجرى المكسور، ولعل السبب وراء هذه الظاهرة يعود إلى:

1- الحالة النفسية المضطربة وهموم ومعاناة كامنة في نفس الشاعر، فاستخدم المجرى المكسور كوسيلة للتعبير عن هذه الهموم والمعاناة، لأن الكسرة توحى بالليونة والانكسار مما يلاءم العواطف الرقيقة المنكسرة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقى، في حين أن حركة الضمة توحى بالفخامة والأبهة<sup>(3)</sup>.

(1) موسيقى الشعر: 22.

(2) منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري- الأفاق النظرية وواقعية التطبيق، د. قاسم البرسيم: 71.

(3) بنظر: المرشد إلى فهم أشعر العرب: 72.

2- ومن جهة أخرى نلاحظ أن استخدام المجرى المكسور كان سائدا بين الشعراء ولعل هؤلاء الشعراء - شعراء المعلقات الذين استخدموا مجرى المكسور - أردوا موافقة ما هو السائد في عصرهم، وكما قال الطرابلسي أن استخدام الحركات مجاز، كان في القديم حسب درجات متصاعدة فيها (الكسرة) و(الضمة) و(الفتحة) فضلا عن أنه كان متناسبا تناسبيا واضحا مع درجة القوة فيها<sup>(1)</sup>، وهذا السبب هو الأقوى والأنسب لأنه قد يكون المجرى مضموما ويدل على واقع مرير وعلى حالة نفسية غامضة ومضطربة فمنها قول الحارث بن حلزة:

لَأَرَى مَنْ عَهِدْتُ فِيهَا فَأُبْكِي ال      يَوْمَ، ذُلُّهَا وَمَا يُحِيرُ الْبُكَاءَ<sup>(2)</sup>

استخدم الشاعر في البيت المجرى المضموم مع أن الموقف هو حالة نفسية مضطربة وحزينة يبكي الشاعر فيها جزعا لفراق حبيبته مع علمه أنه لا طائل في البكاء ولا يجدي عليه شيئا وقد يكون المجرى المكسور يدل على العظمة والاعتزاز والفخر بالنفس، وما أكثر غماذجها في شعر المعلقات، فمنها قول عنترة بن شداد:

وَإِذَا ظَلِمْتُ فَإِنْ ظَلَمِي بِأَمْرٍ ل      مَرُّ مَذَاقِكُ كَطَعْمِ الْعَلَقَمِ  
وَأَقْدَ شَرِيتُ مِنَ الدَّمَائِ بَعْدَمَا      رَكَدَ الْمَوَاجِرَ بِالشُّوفِ الْمَعْلَمِ<sup>(3)</sup>

إن الشاعر استخدم المجرى المكسور في موقف الفخر والاعتزاز بشجاعته ويسالته في الحروب، ففي البيت الأول الشاعر يبين لنا أن من ظلمه عاقبه عقابا بالغا يكرهه كما يكره طعم العلقم من ذاقه، وفي البيت الثاني أن الشاعر يفتخر بشرب الخمر لأن شرب الخمر كان من دلائل الجود عند العرب<sup>(4)</sup>.

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات: 41.

(2) شرح المعلقات السبع: 146.

(3) المصدر نفسه: 137.

(4) ينظر: شرح المعلقات السبع: 137.

إذن قام شعراء المعلقات بمنح حركات الروي (الجرى) أكثر من معنى، فلم يقيّدوا مجرى واحداً بحالة نفسية معينة دون غيرها، بل تصرفوا فيها لغرض التأثير في المتلقي من جهة ومن جهة أخرى بثوا بذلك الحركة والحياة والتجدد في قصائدهم.

وتتنوع موسيقى القافية بحسب عدد الحروف والحركات الملتزمة فيها، فكلما ازداد عددها بدت القوافي أجمل وأوفر إيقاعاً، فأدنى القوافي موسيقى هي القافية المقيدة التي لم يلتزم فيها حركة ما قبل الروي، تليها القافية المقيدة التي التزمت فيها هذه الحركة، فالقافية المقيدة المردوفة<sup>(1)</sup> بحرف مدّ قبلها، أما في القوافي المطلقة فأقلّها موسيقى هي المسبوقة بساكن، ثم المسبوقة بمتحرك، فالمردوفة بواو أو ياء قبلها، فالمردوفة بألف ملتزم قبل الروي، فالقافية المؤسسة<sup>(2)</sup>. وتبلغ القافية المردوفة أو المؤسسة أجمل صورها موسيقياً إذا تلاهما وصلتا عن إشباع حركة الروي أو إضافة هاء الوصل، ولاسيما إذا تلاها ألف الإطلاق<sup>(3)</sup>.

وعند تتبعنا لأنواع القوافي في المعلقات وجدناه دويماً على توفير أكبر قدر ممكن من الموسيقى في قوافيه من خلال التزام أصوات أخرى، فضلاً عن صوت الروي. وهذه الأصوات الملتزمة هي في الأكثر أصوات المدّ (قبل الروي أو بعده) التي تمنح القوافي طاقة نغمية عالية ترفع من قيمتها الموسيقية. ويتجلى هذا الأمر من خلال الجدول رقم(13):

يتبين لنا من خلال هذا الجدول أن شعراء المعلقات استخدموا القافية غير مردوفة ولا موصولة بأعلى نسبة إذ بلغ مجموع معلقات هذا النوع (4) ونسبة (57.14٪) وبعدها تأتي القوافي المردوفة بالألف أو المردوفة بالياء وموصولة بمدّ (الألف) أو المردوفة بالألف وموصولة بالهاء إذ استخدم كل منها بنسب متساوية وبلغت (14.28٪)، إذن يتضح من خلال هذه النسب أن أكثر من ثلثي شعر المعلقات جاء غير مردوف ولا موصول، إذ اعتمد الشاعر على حرف الروي وحده، مما جعلها أقل موسيقية وحركة، وفيها نوع من الثبات والاستقرار والركون على حالة واحدة، ولعل السبب وراء هذا الجمود وعدم القدرة على الحركة يعود إلى الحالة النفسية الحزينة للشاعر، وربما ان

(1) القوافي المردوفة: هي التي يسبق حرف الروي فيها أحد أحرف المدّ، ينظر: المقعد الفريد: 5/ 496، ومعجم مصطلحات العروض والقوافي، رشيد المبيدي: 101.

(2) المؤسسة: هي التي يسبق فيها ألف التأسيس حرف الروي يفصل بينهما حرف يسمى (الدخيل)، ينظر: العملة: 1/ 161، والقوافي، أبو يحيى التنوخي: 106، والوافي في العروض والقوافي: 205.

(3) ينظر: فن التطعيم الشعري والقافية: 265.

هذا الجمود عن الحركة أو النفور عن الحركة الكثيرة في معلقة امرئ القيس مثلاً نبع عن حالة لا شعورية من الشاعر فبثها في شعره في هذه الصيغة التي يمكن للمتلقي أن يكتشفها من خلالها.

### مظاهر الإنزياح الصوتي في القافية:

أولاً: ظاهرة التقفية:

وهي أن يتساوى الجزآن من غير نقص أو زيادة فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السمع خاصة<sup>(1)</sup>، مثل ذلك قول امرئ القيس في مطلع قصيدته:

قَفَا تَبْلُكَ مِنْ ذِكْرِي حَيْسِبٍ وَمَنْزِلٍ      بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَخَوْمَلٍ<sup>(2)</sup>

فهي جمعياً (مفاعِلن) إلا أن العروض مقفى مثل الضرب.

ويلجأ الشاعر إلى مثل هذا الأسلوب عند الابتداء وهي من المظاهر التي تعطي البنية قوة موسيقية وتنبه إلى بداية القصيدة ونرى في هذه المعلقة أن امرأ القيس قد كرر هذا الأمر في منتصف القصيدة تقريباً وذلك في قوله:

أَلَا أَتِيهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا الْجَلِي      بِصَبْحٍ وَمَا الْإِمْنَابُ مِنْكَ بِأَمْتَلٍ<sup>(3)</sup>

إذ إن الرجوع الصوتي في الصدر يضارع رجوع الصوت في العجز وربما هذه إشارة واضحة إلى أن قسماً أو نصف المعلقة الدلالي قد انتهى ليبدأ في نصفها الآخر بمضمون آخر وهذا إبراز مظاهر التقفية التي قد تشد انتباه السامع إلى التحولات الدلالية التي تطرأ على النص ضمن منظومة التواصل بين الشاعر ومستمعيه<sup>(4)</sup>.

(1) العمدة، ابن رشيق: 1/ 173.

(2) شرح المعلقات النسخ: 13.

(3) المصدر نفسه: 29.

(4) تحولات الإيقاع في الشعر القديم والحديث دراسة صوتية دلالية: أحمد ناهم جهاد الموسوي: 15.

## ثانياً: عيوب القافية:

على الرغم من كون المملقات الأمموذج الناضج والراقي للشعر العربي، إلا إنها لا تخلو من مجموعة من عيوب التي تصيب القوافي كإنزياح في المستوى الصوتي وفيما يأتي نماذج من تلك العيوب:

### 1- عيوب تتعلق بالروي

#### أ- (الإبطاء):

وهو إعادة كلمة الروي لفظاً ومعنى لا لفظاً فحسب بدون وجود فاصلة بمقدار سبعة أبيات<sup>(1)</sup> أو أكثر لغرض بلاغي<sup>(2)</sup>، يقول طرفة بن العبد:

وظلم ذوي القربى أشدّ مضاضةً	على المرء من وقع الحسام المهند
فلترني وخلقي، إني لك شاكر	ولو حلّ بطني ناباً عند غرغدر
فلو شاء ربي كنت قيس بن خالد	ولو شاء ربي كنت عمرو بن مراد
فأصبتُ ذا مال كثير وزادني	بنون كرام سادة لمؤود
أنا الرجل الغرّب الذي غرقوه	غشاش كرام الحية المتوقد
فأكنت لا يفتكك كشمي بطانة	لغضب ربي الشفرتين مهل <sup>(3)</sup>

يكن الإبطاء في تكرار اللفظة (مهند) في القافية في بيتين لا يفصل بينهما سوى أربعة أبيات، وهذا يعد عيباً لا يقبله العروضيون، ومن الملاحظ أنّ هذا العيب لا يشكّل خللاً موسيقياً لأنه لم يُخلّ بالتزام الأصوات في القافية، إلّا أنّه يوجّه الذهن إلى تماثل المعنى فيصرفه عن تماثل النغم<sup>(4)</sup>، من ثمّ يحسب للشاعر كإنزياح صوتي في الإيقاع الخارجي عروضياً<sup>(5)</sup>.

(1) فن التطيع الشعري والقافية: 281.

(2) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، 2؛ وفن التطيع الشعري والقافية: 281.

(3) شرح المملقات السبع: 63-64.

(4) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 130.

(5) ومن الإبطاء أيضاً تكراره لفظاً: (اليد: ص 47-48) وقوله: (مصعد: ص 53-54)، وقوله (معبد: ص 62). ومن نماذج الأخرى للإبطاء قول لبيد: (حانها: ص 103-204).

## ب- (الإقواء):

وهو اختلاف حركة الروي، بحيث تكون في بعض الأبيات كسرة وفي البعض الآخر ضمة<sup>(1)</sup> فلنسا على يقين من ورود هذا العيب في شعر المعلقات أننا نجهل الحركات التي اختارها الشاعر، فهذه الحركات التي في قصائد المعلقات هي من عمل المحقق ولعله سار في وضعها على القواعد النحوية ولكن الشاعر كان لا يتحرج من مخالفة الإعراب في سبيل إتمام قافيته ويذكر د. إبراهيم أنيس: ان احتمال خطأ الشاعر في قواعد النحو اقرب إلى العقل من احتمال خطئه في أبسط قواعد الموسيقى الشعرية<sup>(2)</sup>، فمن ذلك قول امرئ القيس:

كَأَنْ لَمِيرًا فِي عَرَانِينَ وَيَلِيهِ كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَهَادٍ مَزْمُلٍ<sup>(3)</sup>

وأمثاله كثير مما ذكر بعضه الشراح<sup>(4)</sup>، وقد حاول النحويون تفسيره تفسيرات شتى لكى يقع تحت قواعدهم النحوية وضوابطهم ومقاييسهم دون أن يأتوا فيه بما يقنع<sup>(5)</sup>، ولذلك ربما ذكر النحاس متفرداً من بين الشراح وتبعه البطلوسي ناقلاً كلامه أن البيت يروى: (في بهادٍ مَزْمُلٍ) على الإقواء<sup>(6)</sup>، ورواية الرفع هذه إما من تغيير النحاة وروايتهم ليلتم البيت مع المقاييس النحوية. وقد ذكر بيت للشاعر الحارث بن حذلة يكمن فيه الإقواء، لكن لم يذكر هذا البيت في شرح المعلقات السبع، وهذا البيت:

لَيْسَ يَنْجِي الْبَرْقُ يَوْمَئِذٍ مَنَا رَأْسَ طَلُودٍ وَخَرَّةَ رَجُلَاءٍ<sup>(7)</sup>



(1) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي الجديد: 167. وفن التقطيع الشعري: 281.

(2) موسيقى الشعر: 262. وينظر: كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة لابن الخطيب دراسة تحليلية في نغمه الشعري، نزهة جعفر حسن، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة الموصل، 1995: ص 278.

(3) شرح المعلقات السبع: 40.

(4) ينظر: شرح القصائد السبع: 107، شرح المعلقات السبع: 73، شرح القصائد العشر، محي الدين: 128.

(5) ينظر: شرح القصائد السبع: 107.

(6) ينظر: شرح القصائد التسع: 1 / 198، وشرح الأشعار الستة: 1 / 112.

(7) شرح المعلقات السبع: 152.

فَمَلَكُنَا بِذَلِكَ التَّنَاسُ حَتَّى مَلَكَ الْمَثَلُ بِنُ مَاوَ السُّمَا<sup>(1)</sup>

إذ إن حركة روي المعلقة هي الضم في حين جاءت في البيت الثاني مكسورة، بسبب الموقع الإعرابي لكلمة الروي<sup>(2)</sup>.

### ت- التضمين:

وهو احتياج البيت الشعري إلى البيت الذي بعده نحويًا ومعنويًا وعدم اكتماله إلا به<sup>(3)</sup>، وهو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى أو تعلق قافية البيت الأول بالبيت الذي يأتيه<sup>(4)</sup>، في حين أن المعاصر الغربي جان كوهن يعرفه قائلًا أن التضمين العروضي تعارض بين الوزن والتركيب<sup>(5)</sup>، فيلاحظ جان كوهن أن التضمين بالمعنى الدقيق حالة خاصة من التعارض بين العروض والتركيب إذ يقوم التنافس بين نسقين من الوقفة يتعذر التمييز بينهما، واختزال هذا التعارض سيلتزم لقاء تاماً بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية<sup>(6)</sup>، ويوضح كوهن هذا الأمر مفصلاً: يلزم أن يكون هناك توازن دقيق بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية أي أن وقفة آخر البيت وقفة دلالية<sup>(7)</sup> وهذا الكلام لا ينطبق تماماً على فاعلية التضمين ونسقية القراءة للقصيدة إذ لا يمكن على الإطلاق اختزال هذا التعارض إلا في وضع الشعر الحر الذي يتطلب تحريراً جزئياً من نمطية القراءة العمودية (التناظرية) التي تتطلب شرطاً حازماً في أكمال الخط الأفقي للبيت ثم التوقف لحظة من أجل استمرارية القراءة في الاتجاه العمودي فالأفقي وهكذا<sup>(8)</sup>.

(1) لم يذكر هذا البيت في المملكات السبع للزوزني.

(2) ينظر: كتاب القوافي: التوخي: 134.

(3) ينظر: الموشح: 23، 49، الممثلة: 1 / 171 172

(4) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 260، والمرشد إلى فهم أشعار العرب: 37، فن التقطيع الشعري والقافية: 21.

(5) بنية اللغة الشعرية: 175.

(6) المصدر نفسه: 60.

(7) المصدر نفسه: 61.

(8) محولات الإيقاع في الشعر القديم والحديث دراسة صوتية دلالية: أحمد ناهم جهاد الموسوي، (أطروحة)، كلية الآداب جامعة المستنصرية، 2004: 18.



واختلف النقاد والعروضيون في كون التضمين عيباً أم لا، فالعرضيون يرونه من عيوب الغافية، وقالوا لأن الغافية محل الوقف والاستراحة، فإذا افتقرت لما بعدها لم يصح الوقوف عليها فخرجت عن اللاتق بها<sup>(1)</sup>، وقد تفاوتت آرائهم فيه وفي تحديده، وقد نظر القدماء من نقادنا إلى البيت بوصفه وحدة دلالية مستقلة، وعلى أساس استقلال البيت دلالياً عما قبله وما بعده يكون إبداع الشاعر<sup>(2)</sup>، وخير الشعر عندهم ما قام بنفسه وكمل معناه في بيته، وقامت أجزائه قسمته بأنفسها، واستغني ببعضها، لو سكنت عن بعض<sup>(3)</sup>.

أما ابن رشيق، فلا يعد كل افتقار للبيت، لما بعده عيباً، إذ قال: «ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً ببعضه على بعض، وأنا استحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد<sup>(4)</sup>، إذن ليس كل تعلق للبيت بما بعده عيباً في رأي ابن رشيق فقد استعمله العرب كثيراً، وورد في شعر فحول شعرائهم<sup>(5)</sup>، والدليل على ذلك أنه فرق بين التعليق والتضمين الذي عده عيباً<sup>(6)</sup>.

ويمكن أن نخلص من هذا العرض لأراء القدماء، أنهم فرقوا بين نوعين من الاتصال بين الأبيات<sup>(7)</sup>:

الأول: مقبول، لأنه يدل على تماسك النص الشعري، المبني على وحدة المشاعر المبدعة.

الثاني: عدوه من دلالات نقص قدرة الشاعر.

ومن النقاد الذين لم يعد التضمين عيباً مثل ابن الأثير فقال وأما المعيب عند قوم فهو تضمين الإسناد، وذلك يقع في يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنشو، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثاني فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتم معناه إلا بالثاني، وهذا هو المعلوم من عيوب الشعر وهو عندي غير معيب...وقد استعملته العرب كثيراً وورد في شعر فحول

(1) شرح تحفة الخليل في العروض والغافية: عبد الحميد راشي: 375.

(2) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس: 46.

(3) المصون في الأدب، أبو هلال العسكري: 9.

(4) العمدة: 1 / 261، 262، علماً أنه عد التضمين من عيوب الشعر، ينظر: العمدة: 1 / 171.

(5) المثل السائر: 2 / 343.

(6) ينظر: العمدة: 1 / 171.

(7) ينظر: شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية: أحمد محمد علي محمد، أطروحة دكتوراه: 76.

شعرائهم<sup>(1)</sup>، إذن إن شيوع التضمين في الشعر العربي جعل ابن الأثير أن ينظر إلى التضمين نظرية أدبية نقدية جمالية.

ومن النقاد المعاصرين ممن تكلم عن التضمين مثل عبدالله الطيب المجذوب إذ قال: أن التضمين ليس بعبق كبير وكثيرا ما يحسن موقعه اذا كان البحر قصيرا، أو إذا كان الشعر قصصيا أخذنا بعضه برقاب بعض<sup>(2)</sup>.

فنستنتج مما سبق، أن التضمين في الشعر قد لا يكون عيبا فيه، لأن للشعر لغته الخاصة فمتى رأى الشاعر أن في التضمين (تعلق البيت بالبيت الذي بعده) تحقيق قيمة جمالية تؤثر في المتلقي، فإنه يجوز له ما لا يجوز لغيره، لأن اللغة الشعرية أكبر من أن تدرك وتحدد بقوانين اللغة والعروض، ومثلما يقول كوهن بأن النظم مناف للنحو وإنزياح عنه<sup>(3)</sup>.

وإن هذه الظاهرة استخدمت لدى شعراء المملكات بكثرة، لأن التضمين بين الأبيات في المملكات وفي الشعر العربي عامة كثير لا يحصى، وقلما تخلو منه أبيات قليلة متتابعة في شعر المملكات، فمن ذلك:

#### الأمثلة الأولى: قول امرئ القيس

فَمَا بُنِيَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ      بِسِقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْلِ  
فَتَوْضَحُ فَأَلْمَقْرَأَ لَمْ يَهْفُ رَسْمُهَا      لِمَا كَسَجَتْهَا مِنْ جَثْوٍ وَفَسْأَلِ<sup>(4)</sup>

فالشاعر واقف على الطلل ويستذكر حبيباً فارقتة ومثلاً خرج منه بمنقطع الرمل المعوج بين هذين الموضعين، ومعنى البيت الثاني متصل بالبيت الأول، لأن الشاعر يذكر الموضعين (توضيح، المقرة) لذلك عطف بالغاء بين البيتين. ومنه قوله أيضاً:

فَلَمَّا أَجْزَأْنَا سَاحَةَ الْحَيِّ وَالْتَحَى      بَنَا بَطْنُ خَبْتٍ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَلِ

(1) المثل السائر: 201-202.

(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب: 38/1.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 69.

(4) شرح المملكات السبع: 13-14.

هَصْرَتْ بِقَوْدِي رَأْسَهَا فَتَمَائِلَتْ      عَلَيَّ هَفِيمَ الْكَثْفِ رِيًّا الْمَخْلُخِلِ<sup>(1)</sup>

نلاحظ أن المعنى لم يكتمل في البيت الأول، عندما يصور لنا الشاعر تجاوزهما-الشاعر مع حبيبته - ساحة الحلة وخروجهما من بين البيوت حتى وصلا إلى أرض مطمئنة، وفي البيت الثاني يكتمل المعنى إذ إن الكلمة (هصرت) جواب لما في البيت الأول ويدل على استجابة المرأة ومطاوعتها لطلب الشاعر.  
ومنه قوله كذلك:

فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِجَوِزِهِ      وَأَرْدَفَ أَصْجَارًا وَنَاءً بِكُلِّ كَلِيلٍ  
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا النِّجْلِي      بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْتَلِ<sup>(2)</sup>

هناك ترابط واضح بين البيتين إذ إن الشاعر في البيت الأول يصور لنا طول الليل وقسوتها كناية عن كثرة المصوم والمعاناة لذلك نراه في البيت الثاني يطلب من الليل التنحي بصبح ثم قال ليس الصبح بأفضل منك عندي<sup>(3)</sup>.

الأنموذج الثاني: معلقة عمرو بن كلثوم  
يقول لشاعر:

وَقَدْ عَلِمَ الْقَبَائِلُ مِنْ مَعَدٍّ      إِذَا قُبِبَ بِأَبْطَحِهَا بُنِينَا  
بِأَنَّا الْمُنْعِمُونَ إِذَا قَدَرْنَا      وَأَنَّا الْمُهْلِكُونَ إِذَا أَتَيْنَا<sup>(4)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 23-24.

(2) المصدر نفسه: 29.

(3) ومنه قول عمرو بن كلثوم: (ص: 126: السطر: 4-5).

(4) شرح المعلقات السبع: 126.

نلاحظ بأن المعنى لا يكتمل في البيت الأول ومرتبطة بالبيت الثاني، ومعنى البيتين أن الشاعر يقول مفتخراً بأن هذه القبائل علمت بأننا نطعم الضيفان إذا قدرنا عليه ونهلك أعدائنا إذا اختبروا قتالنا.

ونستطيع القول بأنه كانت هناك مرجعية نحوية في تأصيل البيت المفرد (المثل)، وهو البيت المكتمل نحوياً ومعنوياً بحيث إنَّ معناه مستقل ومكتمل ولا يحتاج لإتمامه إلى البيت الذي يليه، وبما يؤكد هذا التوجه قولهم في التضمين: "خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر، وخير الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعض إلى وصوله إلى القافية"<sup>(1)</sup>.

إذن كثرة التضمين في شعر المعلقات تمثل ظاهرة أسلوبية قام الشاعر من خلالها بالدخول في التفاصيل والجزئيات المشاهد والصور المتسلسلة، إذ لا يكتمل المعنى إلا من خلال الاستمرار والتواصل لرسم الصور والمشاهد، ومن ثمَّ هذه الصور المرتبطة والمتواشجة بعضها مع البعض تكون للمتلقى الصورة الكلية التي تسعى نظرية الإنزياح من إيصالها للمتلقى فالتأثير فيه فيما بعد.

## 2- عيوب تتعلق بما قبل الروي

### أ- سناد الردف:

الردف "حرف لين يسبق الروي مباشرة وهو أما ألف أو واو أو ياء"<sup>(2)</sup>، وسناد الردف هو أن يكون الروي في بيت مردوفاً وفي آخر من نفس القصيدة غير مردوف<sup>(3)</sup>، ومن ذلك قول الشاعر عمرو بن كلثوم:

إِذَا مَا الْمَلِكُ سَامَ النَّاسِ خَسَفًا      أَتَيْنَا أَنْ نَقْرَ الدَّلَّ فَيُنَا  
مَلَأْنَا الْبَرْ حَتَّى هَبَّاقَ عَنَّا      وَمَاءَ الْبَحْرِ نَمْلُؤُهُ سَفِينَا<sup>(4)</sup>

فالبيت الأول مردوف بالياء (فيْنَا) والثاني غير مردوف إذ جاءت الفاء بدل الياء (سَفِينَا).

(1) الموضح: 36.

(2) فن التقطيع الشعري: 250.

(3) شرح المعلقات السج: 280.

(4) المصدر نفسه: 127.

## ب- سناد الحذو:

وهو اختلاف حركة ما قبل الـرَدَف<sup>(1)</sup>، ولعلَّ السبب الرئيس فيه ناجم أصلاً عن التناوب بين الحرفين (الألف والواو)، ولا بدَّ أن يسبقا بحركة توافقهما، وإلَّا نتج عن ذلك تناير في النغم، فالواو توافقها الضمة والياء توافقها الكسرة، ولذلك لم يَرَف فيه الباحثون عيباً على الشاعر<sup>(2)</sup>، فمن ذلك قول الشاعر عمرو بن كلثوم:

فِي سَأَلِكُ هَلْ أَخَذْتِ حَرَمًا      يَوْمَ كَرِهَتْ حَرِيًّا وَطَعْنًا  
يُوشِكُ الْبَيْنُ أَمْ خُتِ الْأَمِينَا      أَقْرَبُهُ مَوَالِكُ الْعَيُونَا<sup>(3)</sup>

يكن سناد الحذو في البيتين إذ إنَّ حركة ما قبل الـرَدَف في الكلمة (الأمينا) هي (الكسرة)، في حين أن حركة الـرَدَف في الكلمة (العيونا) في البيت الثاني هي (الضمة)، ومنه قوله أيضاً:

وَأَمَّا يَوْمٌ لَا تُخْشَى عَلَيْهِمْ      فَتُغْنِي عَارَةً مُتَلَبِّسَا  
وَأَمَّا يَوْمٌ لَا تُخْشَى عَلَيْهِمْ      تُدَقُّ بِهِ السُّهُولَةُ وَالْحَزُونَا<sup>(4)</sup>

فالواو توافقها الضمة والياء توافقها الكسرة، ولذلك لم يَرَف فيه الباحثون عيباً على الشاعر<sup>(5)</sup>، وفي بيت آخر نراه يغير حركة الـرَدَف إلى السكون، فيقول:

كَأَنَّ غَضُوبَهُنَّ مَثُونٌ غَدِرٌ      تُصَنِّقُهَا الرِّيحُ إِذَا جَرَّتَا<sup>(6)</sup>

(1) ينظر: المصداق: 1 / 167، والمقد الفريد: 5 / 506، والرواني في العروض والقوافي: 220.

(2) ينظر: الحماسة في شعر الشريف الرضي: 229، والشريف الرضي - حياته ودراسة شعره: 2 / 225.

(3) شرح الملقات السبع: 114.

(4) المصدر نفسه: 120.

(5) ينظر: الحماسة في شعر الشريف الرضي: 229.

(6) شرح الملقات السبع: 124.

فالشاعر بنا في القصيدة قافيتها كلها على حرف المد واللين (الياء المكسور) تتبادل معها (الواو) في بعض الأبيات وفي هذا البيت جاء الشاعر بالفتحة قبل الياء فلم تعد الياء حرف مد ولين كما كانت في الأبيات الأخرى في القصيدة.

وهذه جملة العيوب التي وردت في شعر المعلقات وهي ليست بالكثيرة قياسا إلى ضخامة قصائده، ولا تحط من قدرته الشعرية ولا سيما في القافية التي تعتمد الشاعر فيها أن يطرق أنواعها كافة تحديا منه لها ولإثبات قدرته الشعرية وقدرته على النظم في شتى القوافي حتى وإن كانت نافرة أو حوشية.

### ثالثا: الإنزياح الإعرابي (عدول الضرورة)

قد أجمع معظم اللغويين والنحاة على التأكيد على ازدواجية اللغة، لأن نظام اللغة يكمن في وظيفتها التحويلية لما تفسره من مبادئ الخروج، والتجاوز والانتساع، إلا أن حدود انتهاك قوانين اللغة/ الأصل يتضمن شروطا وإمكانات أوجزوها في الضرورة التي تتيح للشاعر ما لم تسمح به لغيره من أساليب وتراكيب<sup>(1)</sup>، لأن الشعر لغة خاصة تمتاز بسمات معينة (وربما غير معينة أيضا) تميزه عن لغة الثر، والإقرار بهذا يعني أن الحكم على لغة الشعر ينبغي أن ينشئ من ادراك لطبيعة لغة الشعر ودوما تحكيم لمعايير لغة الثر، لأن مثل ذلك الحكم يؤدي إلى أن تفقد اللغة الشعرية الكثير من سماتها<sup>(2)</sup>.

إذن الضرورة من السمات المميّزة للغة الشعر، وقد اقترنت بالشعر؛ فليس لها وجود إلّا فيه، إذ اقتضتها طبيعة صناعته، ولا سيما المتمثلة بالإيقاع، والشعر- كما يقول سيوييه- وُضِع للغناء والترنم<sup>(3)</sup>، فيتجاوز الشاعر قليلا على بعض القواعد المألوفة والشائعة للغة، وذلك لكثرة المعاني وضيق المساحة في الشعر ومن جهة أخرى فالشاعر محكوم عليه بالحفاظ على الوزن والقافية وعدم الوقوع في عيوب الشعر كعيوب القافية مثلا، فهو لا يمتلك حرية الناثر لكي يتصرف كيف يشاء، لذلك أجازوا للشاعر ما لا يجوز لغيره<sup>(4)</sup>، لذلك عند الحاجة يضطر الشاعر إلى إحداث بعض

(1) شعرية الإنزياح دراسة في جماليات العدول: 15.

(2) الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 71.

(3) ينظر: الكتاب: 4 / 206.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 1 / 26.

التغييرات كالـ (حذف أو زيادة أو إبدال) ليستقيم له الوزن والقافية، لأن لغة الشعر هي لغة النفس بكل ما في النفس من توتر وانفعال، في حين أن لغة الثر أقرب إلى برود العقل. ومن الممكن أن نسّم لغة الشعر بأنها لغة انفعالية، ولغة الثر بأنها لغة تعاملية أو منطقية<sup>(1)</sup>، لذلك يقول ووردز وورث: إن الشعر يتضمن الانفعال بصفة دائمة<sup>(2)</sup> وأن لكل انفعال نبضه الخاص [و] أنماطه التعبيرية المميزة له<sup>(3)</sup>.

ولقد اختلف النقاد واللغويون في الموقف من الضرورة الشعرية ودواعي ركوها لدى الشاعر بين مؤيد ورافض، وآخر يجوزها للقديما من دون المحدثين<sup>(4)</sup>، فهي عند بعضهم رخصة<sup>(5)</sup>، وعند بعض الآخر خطأ أو خلط أو شذوذ<sup>(6)</sup> وهي عند أبي هلال العسكري قبيحة إذ يقول: وينبغي أن يجتنب ارتكاب الضرورات، وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القديما في أشعارهم لعدم علمهم بقبحاتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة، وما كان أيضا تنتقد عليهم أشعارهم، ولو نقدت وبهرج منها المعبب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة وبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها<sup>(7)</sup>، ففي قوله اتهم للدوق الشعري للنقاد القديما، وأما ابن رشيق فيقول لا خير في الضرورة، غير أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به، لأنهم أتوا به على جبلتهم. والمولد المحدث قد عرف أنه عيب. ودخوله في العيب يلزمه إياه<sup>(8)</sup>، والجدير بالذكر أن هناك أنواع من الضرورات الشعرية، فمنها ما هو مقبول ومنها القبيح الذي يؤدي إلى تعقيد المعنى وإبهامه.

وقد سوغ الخليل بن أحمد الفراهيدي للشعراء الركوب في الضرورات فقال: أشعراء أمراء الكلام يصرفونه أي شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف

(1) الانزياح في التراث النقدي البلاغي: 71.

(2) النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية لكولريديج، كولريديج، تر: عبدالحكيم حسان: 302.

(3) المصدر نفسه: والصحيفة نفسها.

(4) ينظر: النقد اللغوي عند العرب: 155 – 167.

(5) ينظر: العمدة: 1020.

(6) ينظر: ذم الخطأ في الشعر، ابن فارس: 154.

(7) الصناعتين: 150.

(8) العمدة: 1020.

اللفظ وتعقيده ومدّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته...<sup>(1)</sup>، وقد أدرك سيويه أن للشعر لغة خاصة وحاول تسويقها على وجه الصواب، لذلك أفرده باباً سماه باب ما يحتمل الشعر<sup>(2)</sup>، حيث بين فيه أن يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف مالا ينصرف، يشبهونه بما ينصرف من الأسماء لأنها أسماء كما أنها أسماء، وحذف مالا يحذف، يشبهونه بما قد حذف واستعمل محذوفاً<sup>(3)</sup>، ثم قال: ليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً<sup>(4)</sup>، وبعد ذلك نرى أن ابن وشيخ يضيق على مجال الضرورات ويقول: وقد يضطر الشاعر فيقتصر الممدود، وليس له أن يمد المقصور، وقد يضطر فيصرف غير المصروف، وقبيح ألا يصرف المصروف... وأما ترك الهمز من المهموز فكثير واسع لا عيب فيه على الشاعر، والذي لا يجوز أن يهمز غير مهموز<sup>(5)</sup>، في حين أن ابن الجني أكد على جواز الضرورات ويرى بأن العرب تتركب الضرورات مع قدرتها على تركها، حيث قال: أن الشعر موضع اضطراب، وموقف اعتذار، وكثيراً ما تحرف فيه الكلم عن أبيته، وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله<sup>(6)</sup> والعرب تفعل ذلك تائيساً لك بإجازة الوجه الأضعف لتصح به طريقك، ويرحب به خناقك إذا لم تجد وجهاً غيره، فتقول: إذا أجازوا نحو هذا ومنه بد وعنه مندوحة، فما ظنك بهم إذا لم يجدوا منه بدلاً، ليمدوها لوقت الحاجة إليها<sup>(7)</sup> ويرى أن المرتكبة الضرورات ما يرتكبها إلا عن قوة طبع وفيض فيقولوا فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، والمخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دل من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله...<sup>(8)</sup>.

ونتوصل إلى أن الإنزياح الإعرابي/الضرورة الشعرية أخطاء نحوية مقصودة من قبل الشاعر، فهو انزياح عن المعيار وخرق منتظم له، لأن الشاعر غير ملتزم بقيود اللغة وهو من يطوع تلك القيود لفنه، فكانه بذلك يماوزها، والإنزياح الإعرابي تهدف عن طريق انزياحات لغوية إلى

(1) منهاج البلاغة وسراج الأبداء: 143 - 144.

(2) الكتاب: 26/1.

(3) المصدر نفسه والصحيحة نفسها.

(4) المصدر نفسه: 32/1.

(5) الشعر والشعراء: 101/1، وينظر: الموشح، المورزاني: 144-145.

(6) الخصائص: 188/2.

(7) الخصائص: 60-61/3.

(8) المصدر نفسه: 392/2.



تعميق الموسيقى وتكثيف الترم وبالتالي لفت انتباه المتلقي، لذلك تعد الضرورة الشعرية انزياحات في المستوى اللغوي تهدف إلى غايات جمالية، لذلك قال أبو العتاهية أنا أكبر من العروض<sup>(1)</sup>، معلنا بأن العروض لا يمكن أن يقف حائلا دون أن يعبر عما يريد وما يريد.

وتجدر الإشارة بأنه ليس ثمة فن خال من قيود، لأنه هناك من يرى أن الفن لا يحيا بغير قيود<sup>(2)</sup>، لكن القيود التي تؤدي إلى اغناء الفن لا تمجده وتضعفه فمن ذلك القافية التي كثيرا ما تسوق الشاعر إلى معنى لم يكن يباليه<sup>(3)</sup>.

## الانزياحات الإعرابية (الضرورات الشعرية) في شعر المعلقات؛

### 1- كسر الفعل الساكن:

فمن ذلك قول امرئ القيس:

وَقَوْلًا بِهَا صَحِيحٌ عَلَيَّ مَطِيئُهُمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَىٰ وَكَجَلٍّ<sup>(4)</sup>

قام الشاعر بتكسير الفعل (تجمل) والصحيح هو (تجمل) بسكون (اللام) فكسرها مراعاة لوزن البيت، لأن الجملة الأولى تتضمن النهي ب(لا) وهي جازمة فجزمت الفعل (تهلك) بالسكون لأنه صحيح اللام<sup>(5)</sup>، وعطف الفعل (تجمل) على (تهلك)، فيجب لحوبا أن يكون مجزوما مثله لفظا ومعلا، لأن المعطوف يطابق المعطوف عليه في الإعراب، ولكنه حرك بالكسر سيرا مع حركة حرف الروي في القافية التي هي الكسرة.

وهناك نماذج كثيرة في تحريك الساكن تلاءما مع نظام القافية، إذ لا تسع لها المجال وهذه الظاهرة التي هي ضرورة شعرية تحقق انزياحا عن المعيار والمألوف وذلك لأن الشاعر أراد بها الحفاظ على ترم القصيدة، ومن جهة أخرى أن خلخلة القواعد وكسر المعيار يؤدي إلى مفاجئة

(1) الأغاني، الاصفهاني: 13/4.

(2) في الأدب والنقد، محمد مندور: 11.

(3) المصدر السابق والصحيفة نفسها.

(4) شرح المعلقات السبع: 15.

(5) الكافية: 136/2.

المتلقي ولفت انتباهه، ومن ثمّ تحقيق المتعة لدى المتلقي، ومن ثمّ الأخرى تحقيق هدف المبدع بإيصال الرسالة من المرسل إلى المستقبل<sup>(1)</sup>.

## 2- ترخيم مالا يرخم:

فمن ذلك قول عنتره بن شداد:

حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَضْبَحَتْ      صَبِراً عَلَيَّ طَلَابُهَا ابْنَةُ حَرَمٍ<sup>(2)</sup>

يكنم الإنزياح الإعرابي في ترخيم (حرم) وأصله (خزعة) وهو اضطراب لأن الترخيم يقع في المنادى المفرد<sup>(3)</sup>، أما هنا فالمنادى مضاف ولا يجوز الترخيم فيه، ولكن مناسبة لنظام القافية قام الشاعر بإحداث هذا الخرق القصدي لنظام اللغة<sup>(4)</sup>.

## 3- صرف مالا ينصرف:

منها صرف (ظعائن) في بيت زهير بن أبي سلمى:

تَبْصُرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَائِنِ      تُحْمَلُنَ بِالْعِلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمٍ<sup>(5)</sup>

فقوله (ظعائن) بالكسر ضرورة شعرية وخرق لقوانين النحو لأن هذه اللفظة جمع تكسير وهذا الجمع لا يتصرف.

(1) ومنه قوله أيضاً (لم يحول، لم تحل)، (19)، (لا تحول: 31)، (يهزل: 31). طرفة: (لم يتخذ: 49)، (لم يحرق: 54). زهير: (نسلم: 76).

(2) شرح المملقات السبع: 131.

(3) فمن ذلك قول امرئ القيس: (أناظم: 19).

(4) ومن ذلك قول امرئ القيس: (أصاح: 38)، فقد ذكر النحاس ونقل عنه ذلك البطليوسي والتبريزي الإشكال عند النحويين البصريين واختلافهم في جواز ترخيم النكرة كـ (صاحب) هنا في بيت امرئ القيس؛ فسيبويه لا يبيح ترخيم النكرة إلا المنتهية بالماء (الكتاب: 2/ 241-245).

(5) شرح المملقات السبع: 73.

#### 4- تسكين ياء المنقوص في النصب:

ومن الإنزياح الإعرابي عند الشراح والنحويين عامة تسكين الياء من المنقوص في حالة النصب، والواجب عندهم فتحها، فمن ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزُّجَاجِ فَإِنَّهُ يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكْبَتُ كُلِّ لَهْدَمٍ<sup>(1)</sup>

فالأصل في (العوالي) فتحها، ولكن الشاعر قام بتسكينها مناسبة مع النظام الإيقاعي في البيت.

#### 5- تسهيل الهمز:

فمنها ما جاء في معلقة زهير:

جَرِيءٌ مَتَى يُظْلَمُ يُعَاوِزُ بِظُلْمِهِ سَرِيحاً وَإِلَّا يَتَذَبَّطُ بِالظُّلَمِ يُظْلِمُ<sup>(2)</sup>

إن الأصل في (يبد) هو (بيدا) بالهمز فبدل الشاعر الهمزة ألفاً ثم حذفها ثم حذفها للجزم، وقد جعله الزوزني لغة، فيقال: بدأت وبدات وبديت<sup>(3)</sup>، ولم يجعله من الضرورة.

#### 6- ظاهرة الحذف:

أ- إذ يتم فيها حذف جزء من الكلمة وذلك لغرض سلامة الإيقاع، وجاءت على أنواع: فمنها ما جاء في معلقة عنترة بحذف (التاء المدورة) في الاسم (عنترة) وذلك في قوله:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سَفْمَهَا قِيلَ الْفَوَارِسِ وَتَكَ عَتَرُ أَفْدِمٍ<sup>(4)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 83.

(2) المصدر نفسه: 80.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 162.

(4) المصدر نفسه: 143.

ب- ومنها حذف حرف النداء مع المنادى المضاف، فمن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

صَبَّيْتُ الْكَأْسَ عَنَّا أَمْ عَمْرٍو      وَكَانَ الْكَأْسُ مَجْرَاهَا الْيَمِينَا  
وَمَا شَرُّ الثَّلَاثَةِ أَمْ عَمْرٍو      بِصَاحِبِكِ الَّذِي لَا تَصْبَحِينَا<sup>(1)</sup>

في البيتين جاء المنادى المضاف وهو (أم عمرو) من غير حرف النداء، وتدل عليه الفتحة في (أم)، لأن المنادى المضاف يجب نصبه<sup>(2)</sup>.

#### 7- تحريك الضمير (هم):

الأصل في الضمير (هم) بتسكين الميم وقد يقوم الشاعر بتحريكه لضرورة شعرية وهي المحافظة على الوزن، والوحدات الإيقاعية للبيت الشعري، فمن ذلك قول لبيد:

وَقُمْ السَّعَادَةُ إِذَا الْعَشِيرَةُ أَفْطَتَتْ      وَقُمْ قَوَارِشُهَا وَقُمْ حُكَّامُهَا  
وَقُمْ رَيْسُ لَلْمُجَاوِرِ فِيهِمْ      وَالْمُرْمِلَاتُ إِذَا تُطَاوَلَتْ عَامُهَا  
وَقُمْ الْعَشِيرَةُ أَنْ يَطْشَى حَارِدٌ      أَوْ أَنْ يَمِيلَ مَعَ الْعَدُوِّ لِقَامُهَا<sup>(3)</sup>

نلاحظ أن المورفيم (هم) جاءت متصلة ومنفصلة متحركا وساكتا، فحرك بالضم في البيت الأول لالتقاء الساكتين، وهذا له مبرر، وفي المواضع الأخرى فلم يقم بها الشاعر إلا سلامة للإيقاع. وهناك نماذج كثيرة من هذا القبيل.

(1) شرح المعلقات السبع: 114.

(2) ينظر: أوضح المسالك: 209. ومنه قوله أيضا: (أبا هند: والأصل: يا أبا هند: 117). وتهدر الإشارة هنا بأننا تناولنا في الفصل الأول مبحث المستوى التركيبي موضوع الانزياح في أسلوب النداء بالحذف، وهو موضوع يتعلق بالانزياح الإعرابي/ الضرورة الشعرية بالحذف.

(3) شرح المعلقات السبع: 109-110.

## 8- الاستعمال غير الشائع للألفاظ:

يقوم بعض الشعراء باستخدام ألفاظ غير مألوفة وذلك لغرض تسوية نظام الإيقاع في القصيدة فمن ذلك استخدام امرئ القيس لمجموعة من الألفاظ غير الشائعة، وذلك مثل قوله:

مِكْرٌ مِقْرٌ مَقُولٌ مُذْبِرٌ مَعَاً      كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ<sup>(1)</sup>

استخدم الشاعر الكلمة (عل) وهي لغة غير مألوفة إذ إنَّ الأشهر والمألوف هي (العلو، العلا، معال، علي، حال)، لكنَّ الشاعر فضَّل (عل) في الاستخدام، لأنها تتوافق مع قافية المعلّقة، ومن جهة أخرى أن مبالغته في وصف سرعة فرسه الأسطوري جعل الشاعر يقوم باستخدام اللغة غير الشائعة (عل) لكونها تتكون من أصغر مقطع مقارنة بالتي هي أشهر<sup>(2)</sup>.

الكلمة	المقطع	عدد المقاطع	نوع المقطع	عدد أصوات المقاطع
حل	ص م ص م	2	صغير مفتوح، صغير مفتوح	4
علي	ص م ص م م	2	صغير مفتوح، متوسط مفتوح	5
علا	ص م ص م م	2	صغير مفتوح، متوسط مفتوح	5
حال	ص م م ص م	2	متوسط مفتوح، صغير مفتوح	5
معال	ص م ص م م ص	2	صغير مفتوح، طويل مفتوح	6
علو	ص م ص م ص م	2	صغير مفتوح، طويل مغلق	6

(1) شرح المملكات السبع: 32.

(2) ومثله قوله: (شمال: 14، والمألوف هو: الشمال). وقول طرفة: (قدي: 64، والمألوف هو: قطني).

## 9- إطالة بناء الجملة لكي تملأ وحداتها ويكتمل البيت:

فمن ذلك قول امرئ القيس:

مُهْفَهَةٌ يَبْضَاءُ غَيْرُ مُفَاهَصَةٍ      تَرَاهَا مَصْنُوعَةً كَالسُّجْنَجِلِ<sup>(1)</sup>

إذ قام الشاعر بوصف المرأة بأنها ضامرة البطن تارة بإثبات الصفة وتارة أخرى بنفي ضدها لها، لأن المهففة هي الضمور وخفة اللحم، في حين إن المُفَاهَصَةُ هي امرأة عظيمة البطن، ونفي هذه الصفة بال (غير) يعني عكسها التي هي المهففة<sup>(2)</sup>، فكان بإمكان الشاعر الاستغناء عن إحدى الصفتين لكنه قام بذلك كضرورة لتكملة الوحدات الإيقاعية للبيت الشعري<sup>(3)</sup>.

## 10- الابتداء بالنكرة:

أجمع النحاة على عدم الجواز الابتداء بالنكرة، وقد جاءت هذه الظاهرة في المعلقات مراعاة للقفائية، فمن ذلك قول طرفة:

عَدُوٌّ لِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينٍ إِنْ يَأْمِنِ      يَجُوزُ بِهَا الْمَلَأُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي<sup>(4)</sup>

قام الشاعر بالابتداء بالنكرة وهي (عدولية) وهذا خرق للقواعد المألوفة. وتجدد الإشارة إلى الجانب الإيجابي في الإنزياح الإعرابي؛ وهو ما يتمثل بتوليد مفردات جديدة (وتكثيف الموسيقى الشعري)، لأن المضايق التي تقيّد حرية الشاعر تكون عاملاً مساعداً يبعث الشاعر على البحث والاستقصاء والقياس لتوليد مفردات جديدة<sup>(5)</sup>، اذن يمكن القول بأن الإنزياح الإعرابي هي في كثير من أحوالها ضمن خصائص اللغة الشعرية، فلا تكون عيباً، بل أنه من مظاهر الاقتدار الفني.

(1) شرح للمعلقات السبع: 24.

(2) ينظر: مختار الصحاح: 696، وشرح المعلقات السبع: 42.

(3) ومنه قوله: (أسود فلهم: 26، والفتح هو أسود اللون).

(4) شرح للمعلقات السبع: 48.

(5) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق: 191، 194.

## الخاتمة





## الغاية

تناول هذا الكتاب موضوع أسلوبية الانزياحي إطاره التطبيقي في شعر المعلقات، وقد توصلنا فيه إلى أن وجود الانزياح في النص الشعري في المستويات التركيبي والدلالي والصوتي يؤكد استحالة وجود قراءة واحدة للنص؛ لأن العطاء الجمالي للبدال يسمح بتنوع الممارسات القرائية وتعددتها، كما جماليات الانزياح أدت إلى التوسع في التمثيل العام للصورة، وهذا يعني أن كل قراءة للنص ما هي إلا صورة انزياح شمل التي أنتجت الدوال المتزاحة عن المدلولات المعجمية لتشكيل نص جديد في ذهن المتلقي، فعملية الانزياح تشرى دلالات النص وتزيد من جمالياته وتمنحها الخصوصية في التجربة الشعرية، فالانزياح يبعد النص عن الأحكام القطعية، فيجعله يحيا ويتجدد بالقراءات الإبداعية، وبذلك يضيف للنص الاستمرارية.

وحاولنا في هذا البحث رصد بعض ملامح أسلوبية الانزياح في المستويات الثلاث في شعر المعلقات، إذ لجأ الشعراء إليها لأغراض فنية جمالية، محاولا تتبع الإيماءات المتنوعة والجماليات التي تقف وراء تلك الانزياحات لدى شعراء المعلقات، إذ ساعدت هذه الظواهر في إثراء النص من النواحي الدلالية والصوتية، وإكسابه طاقة جمالية وفنية عالية. في العطاء.

ويمكن تأشير النتائج والمقترحات التي توضح خصائص الأسلوب في شعر المعلقات، بمستوياته الثلاثة: التركيبي، والدلالي، والإيقاعي، وكما يأتي:

## أولاً: المستوى التركيبي

### 1- الانزياح في أساليب تركيب الكلام:

- إن التقديم والتأخير أسهم بالانحراف بنظام الجملة عن ترتيبها المألوف إلى تراكيب جديدة، فأنشأ دلالات وإيماءات متنوعة أشار إليها الباحث في أماكنها.
- إن الاعتراض أوقف سير السرد الشعري، منبهاً ذهن المتلقي إلى دلالات أخرى تكشف عن رؤية الشاعر لذاته وقضايا الوجود حوله.
- والحذف أدى إلى أن يكون شعرهم قابلاً للتأويل، فضلاً عن الوظيفة الانتباهية من خلال تنشيط خيلة المتلقي للبحث وراء الإيماءات الكامنة وراء الكلمات المحذوفة، ومن ثم يبعد الخطاب عن الملل.

- الفصل والوصل: من الظواهر الأسلوبية المميزة في شعر المعلقات، فكشف عن جمالية النصوص الشعرية من خلال الإيجاءات الجديدة التي أنتجتها تلك السمة الأسلوبية.

## 2- الانزياح في أساليب إنشاء الكلام:

- فقد انزاحت الأساليب الإنشائية الطليعية في مدلولاتها الشعرية عند شعراء المعلقات عن الأصل الموضوع لها إلى دلالات أخرى كشفت في معظمها عن أحاسيس الشاعر وأفكاره، مكسرا النمط المألوف في الصياغة الخبرية.
- وأما في الأساليب الإنشائية غير الطليعية فقد أضفى امرؤ القيس -في أسلوب القسم- طابع الفردة فالإبداع، لأن أسلوبه في القسم انزاح إلى غير ما هو موضوع له في الأصل المتعارف عليه، في حين أن جماليات أسلوب طرفه في حقلي المدح والذم أضفت طابع الدهشة والرقى إلى معلقته، مما يكتب له كإنزياح في التركيب، وأما أسلوب زهير في المدح فيذكرنا بقول الصحابي عمر بن خطاب (رضي الله عنه) بأنه يمدح الرجل بما فيه.

## 3- ظواهر أسلوبية في التركيب

- إن التحول الأسلوبى للشعراء بين الخبرية والإنشائية كشفت في معظمها عن معاناة الشاعر الداخلية، وأفكاره ورؤاه ومواقفه الذاتية في الحياة؛ فأضفت الحيوية على الصياغة، وكسرت عناصر الثبات والاستقرار التي قد تسيطر على الصياغة الخبرية في بعض مستوياتها الأسلوبية.
- وإن الالتفات أدى إلى التنوع في الأساليب بحيث أبعد الخطاب عن السير على وتيرة واحدة، منتجاً دلالات جديدة تدل على أفكار الشاعر ومشاعره.
- إن التجريد أسلوب أثير لدى شعراء المعلقات، استخدموه وبخاصة في مطلع قصائدهم، إذ يلجأ الشاعر إليه لينفث عن نفسه همومها وشكواها، لاسيما من هجر أو فراق للأحبة. وإن قيمته تكمن في إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بما في أساليبه من تصوير وتخييل ومن تنويع في الصياغة.
- كسر النمط السائد من العمود الشعري من خلال أسلوب الحوار وهذا ما رأيناه عند امرئ القيس، إذ استطاع الشاعر أن يعبر عما يجول في نفسه تجاه حبيبته من خلال أسلوب الحوار.

- تفرد ليبد في استخدامه للسرد القصصي في معلقته، متمثلاً فيه موقفه من الحياة ضد القوى الشريرة، وقد جاء بناؤه على أساس الصراع الذي يحدث نتيجة تطور الحدث القصصي.
- للبنية العميقة أثر كبير وفعال على البناء السطحي لتركيب الجمل في شعر المعلقات، وأبرز القواعد التحويلية التي حولت البنية الأساسية للجمل إلى جمل أخرى وأبنية متعددة هي (الحذف، التقديم والتأخير، والإضافة أو إطالة البنية الأساسية للجمل)، إذ تبين أن الإنزياحات التركيبية والالتزام باللائحية بدرجة متفاوتة بين المعلقات، وذلك نظراً للبنية الدلالية التي تحكم وراء الجمل الشعرية، فكلما تكثفت هذه البنية أصبحت التراكيب أكثر خرقاً لقواعد اللغة المألوفة.
- وقد تفرّد عمرو بن كلثوم بالانزياح عن ذكر المقدمة الطلبية، إذ بدأ معلقته بذكر الخمر مباشرة، فخالف ما تعودناه لدى أصحاب المعلقات من ذكر المقدمة الطلبية، وهذا الانزياح يعبر عن أحاسيس الشاعر لنيل المجد والإنتصار لقييلته.

## ثانياً: المستوى الدلالي

- إن الاستعارة أحدثت مفارقة دلالية فتجاوزت الدوال دلالاتها المعجمية إلى إيجاءات كشفت عن رؤية الشاعر ومشاعره، محققاً لأسلوبه الخصوصية.
- إن التشبيه أدى إلى قلب مدلولات الخطاب الشعري وتعميق الصور وتميزها في شعر المعلقات، وذلك من خلال عنصري التجسيد والتشخيص.
- أدت الكناية إلى تجاوز الدوال دلالاتها المعجمية فانزاحت إلى أخرى إيجابية مقصودة مع الاحتفاظ بدلالاتها الأصلية التي هي غير مقصودة، مكشفاً من خلالها عن رؤية الشاعر وأفكاره.
- إن أنسنة الطبيعة هي من جماليات الأسلوب في شعر المعلقات، إذ أضفى الشاعر صفات البشر كالحركة والتفكير إلى الكائنات الأخرى كالحیوانات والليل والنهار معبراً من خلاله عما يجول في نفسه من مشاعر، ومن جهة أخرى يلفت انتباه المتلقي ويغلبه إلى النص.
- استطاع شعراء المعلقات أن يوظفوا الرمز بصورة تعبر عن منحنيات نفسية أو وجدانية في عالمهم، فرسموا به لوحاتهم، ونأى بالخطاب عن الملل والإطناب وانزاح به نحو الشعرية والإيجاز.

### ثالثاً: المستوى الإيقاعي

- ظهور التكرار بأنواعه المختلفة في شعر المعلقة أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي في النصوص الشعرية، ومن جهة أخرى تعد تلك التكرارات بمثابة مفاتيح يمكن من خلالها أن نجول في أعماق ذهن الشاعر فتكشف لنا عن أسرار ما رسمه الشاعر في لوحة قصيدته.
- بروز العناصر الأخرى للإيقاع الداخلي مثل (الجناس والتوازي والتدوير) في شعر المعلقة، إذ أدت تلك الظواهر إلى تكثيف الإيقاع الداخلي إلى جانب دلالاتها وإيحاءاتها بما يجول في خلدان الشاعر من مشاعر وأحاسيس.
- ظهور التضمين بشكل مكثف في شعر المعلقة أدى إلى تحقيق الترابط والتلاحم الدلالي بين أبيات النص الشعري عند شعراء المعلقة، فساعد في الكشف عن تجربة الشاعر الإنسانية، وما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس.
- إن تقنية الالتزام بما لا يلزم في قوافي المعلقة يعدّ خروجاً عن المألوف، وانزياحاً بالأسلوب نحو التنويع والإثارة، فحيناً يلتزم بحروف وحركات بخلاف صوت الروي وحركته، وحيناً يلتزم سناد الردف وكل ذلك يكتب لهم جالا موسيقياً يساعد على مدّ الإيقاع وتنويعه، مما أتاح للشاعر مجالاً واسعاً للتعبير عن مشاعره.
- إن الانزياح الإعرابي/ الضرورة الشعرية، تؤكد على أن الشاعر أكبر من يقيّد بأصول وقواعد، فالشاعر هو الذي يطوع تلك القيود لفنّه استجابة لتوترات النفس وإيقاعاتها، تتبعا للتناغم المنسجم وليس وفقاً لحركات الإعراب.
- تجلّت الإنزياحات الأسلوبية السابقة في هيئات متعددة، وصور متنوعة، وعلى درجات مختلفة، إذ تقل عند شاعر وتكثر أحياناً عند أخرى، كما أنتجت معان وإيحاءات متعددة أشار إليها الباحث في أماكنها.

### وأما على مستوى الأسلوب بصورة عامة:

- إن الانزياحات الأسلوبية عند شعراء المعلقة لم تكن بمعزل عن البلاغة كما رأينا، فانزياحاتهم لم تحرق القوانين إلا لتعيد بناءها من جديد وعلى نحو أكثر جمالية وتأثيراً.

- تميّز الأسلوب الشعري لدى شعراء المملكات بموضوعات متفردة قل نظيرها في الشعر الجاهلي، وذلك مثل تفرد أسلوب امرئ القيس بعنصر الحوار، والتذييل الأسلوبى عند لييد.
- إن الانزياح بكل أشكاله التركيبية والدلالية والصوتية قد اوتقى بخطاب شعراء المملكات إلى درجة من الشعرية، إذ أدى إلى إثارة الدهشة وإيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي وإحداث نوع من المفجوة: مسافة التوتر أو كسر بنية التوقع لدى المتلقي، أو بعث المتعة والإثارة لدى المتلقي.
- إن شعر المملكات بمفصائصه الفنية والموضوعية، شكل جزءاً مهماً من الثقافة العربية في التراث القديم، وهو النموذج الناضج للشعر العربي، والتي انعكس بصورة شتى في النتاج الشعري، ويظل في لغته أقرب إلى الفطرة السليمة واصدق تمثيلاً لها.

وختاماً فإنني أحمد الله على توفيقه، وأسأله أن يغفر لي ما في هذه الدراسة من نقص أو تقصير، وأملّي أن يستعين به الدارسون ويستفيدوا منه بصفته خطوة من خطوات بحثهم ودراستهم للشعر العربي قبل الإسلام.



**الجدول**  
**الجدول رقم ( 1 )**

التسلسل	الحرف	رمزه	خرجه	صفته
1-	الباء	ب	شغوي	شديد، مجهور، مفتوح
2-	الميم	م	شغوي	مجهور، مفتوح، بين الشدة والرخاوة
3-	الواو	و	شغوي	شديد، مجهور، مفتوح
4-	الفاء	ف	شغوي-أساني	رغو، مهموس، مفتوح
5-	الظاد	ظ	أساني	رغو، مجهور، مطبق
6-	الذال	ذ	أساني	رغو، مجهور، مفتوح
7-	الثاء	ث	أساني	مهموس، رغو
8-	الدال	د	أساني-لثوي	مجهور شديد
9-	التاء	ت	أساني-لثوي	شديد، مهموس، مفتوح
10-	الطاء	ط	أساني-لثوي	شديد، مهموس، مفتوح
11-	السين	س	أساني-لثوي	رغو، مهموس، مفتوح، صغيري
12-	الضاد	ض	أساني-لثوي	مجهور، مقبم، مطبق
13-	ز	ز	أساني-لثوي	رغو، مجهور، مفتوح
14-	الصاد	ص	لثوي	رغو، مهموس، مطبق، صغيري
15-	الذوق	ن	لثوي	شديد، مجهور، مفتوح
16-	اللام	ل	لثوي	جاني، مجهور، مفتوح، بين الشدة والرخاوة
17-	الراء	ر	لثوي	مكرو، مجهور، مفتوح، بين الشدة والرخاوة
18-	الجيم	ج	خاري	رغو، مجهور، مفتوح
19-	الشين	ش	خاري	رغو، مهموس، مفتوح
20-	الياء	ي	خاري	رغو، مجهور، مفتوح
21-	الألف	ا	خاري طليقي	
22-	الحاء	ح	طليقي	رغو، مهموس، مفتوح
23-	الغين	غ	طليقي	رغو، مجهور، مفتوح
24-	الكاف	ك	طليقي	شديد، مهموس، مفتوح
25-	اللاذ	ق	لثوي	شديد، مهموس، مفتوح
26-	العين	ع	حلقوي	رغو، مجهور، مفتوح
27-	الحاء	ح	حلقوي	رغو، مهموس، مفتوح
28-	المهمزة	هـ	حنجري	شديد، مهموس، مفتوح
29-	الماء	هـ	حنجري	رغو، مهموس، مفتوح

## الجدول رقم (2)

الترتيب	العدد	العدد	العدد	العدد	العدد	العدد	العدد	العدد
الترتيب	العدد	العدد	العدد	العدد	العدد	العدد	العدد	العدد
1-	الألف	وصف الحيل	48	7	14.583	الشاعر في موقف وصف فرسه فاحتاج إلى أكبر عدد من حروف المد (الألف) لكي يتيح له النفس الشعري الطويل الذي يخدم غرضه	الألف	14.583
2-	الألف	تجاوزت إحراسا إليها ومضرا علي إحراسا لو يسرون ملطي	45	7	15.55	الشاعر في موقف قصر بشجاعته لتجاوز الحراس وتليل مراده فاستخدم حروف المد لأنها تتيح للشاعر النفس الطويل للفخر بنفسه	الألف	15.55
3-	الياء	أصبح ترى برقاً أريك وميشه كلمح اليدين في حبي مكلل	39	7	17.94	موقف الوصف تطلب ذلك	الياء	17.94



### الجدول رقم (3)

حرف المد	عدد تكرارها في البيت الأول	عدد مرات تكرارها في البيت الثاني
الألف	6	3
الياء	3	7

### الجدول رقم (4)

التسلسل	الأصوات	صفاتها	خارجها	عدد تكرارها	النسبة المئوية	دلالة الإتيان الصوتي
1-	اللام	جاني، مجهول، مفتوح بين الشدة والرخاوة	لثوي	409	12.26755	الجمع بين اللينة والشدة
2-	الألف	مجهول، لين	خاري طليقي	318	9.538092	اطالة النفس للتصغير مما يحول في نفسه
3-	الياء	رغم، مجهول، مفتوح	خاري	258	7.738452	المحوم والمماناة والمشفقة
4-	المهم	مجهول، مفتوح، بين الشدة والرخاوة	شفوي	248	7.438512	المرونة والركة
5-	التون	شديد، مجهول، مفتوح	لثوي	202	6.058788	بين الركة والأناة وبين الألين والمحوم
6-	الراء	مكرر، مجهول، مفتوح، بين الشدة والرخاوة	لثوي	176	5.278944	التحرك والتكرار والترجيع والقوة والغلظة
7-	الواو	شديد، مجهول، مفتوح	شفوي	164	4.919016	للتصغير مما يحول في النفس من المحوم والانتعالات
8-	الياء	شديد، مجهول، مفتوح	شفوي	157	4.709058	الامتلاء والعلو
9-	التاء	شديد، مهموس، مفتوح	لثوي	152	4.559088	الشدة والغلظة والتساوة والقوة

10-	الحمزة	شليلد، مهموس، منفتح	حنجري	151	4.529094	الشدة والبروز
11-	العين	رغو، مجهور، منفتح	حلقى	115	3.44931	الشدة والفعالية والصلابة والقطع
12	الحاء	رغو، مهموس، منفتح	حنجري	112	3.359328	الاضطرابات النفسية
13-	القاف	رغو، مهموس، منفتح	شفوي	110	3.29934	الركة والورن
14-	الكاف	شليلد، مهموس، منفتح	لثوي	92	2.759448	الحشونة والحراة والقرء والفعالية
15-	الدال	مجهور وشليلد		81	2.429514	الشدة والفعالية
16-	الطاء	رغو، مهموس، منفتح	حلقى	80	2.39952	الركة والماعطة والحب والحنين
17-	السين	رغو، مهموس، منفتح، صليبي	لثوي	79	2.369526	للركة واللينوالضعف
18	القاف	شليلد، مهموس، منفتح	لثوي	77	2.309538	الاضجار والقوة والقساوة والصلابة والشدة
19-	الجيم	رغو، مجهور، منفتح	غاري	59	1.769646	للغلظة والفتجاجة
20-	الصاد	رغو، مهموس، مطبق، صليبي	لثوي	52	1.559688	الصلابة والصقل والصفاء
21-	الدال	رغو، مجهور، منفتح	أسناني	38	1.139772	والحشونة والحراة والفعالية
22-	الفصاد	مجهور، منفتح مطبق		34	1.019796	الصلابة والشدة والانخمامة والضخمامة
23-	الطاء	شليلد، مهموس، مطبق	لثوي	32	0.959808	الضخمامة والعلو والانساع

24-	الشيخ	رغومهموس، مفتاح	خاري	29	0.869826	للضشي والانتشار
25-	الحام	رغومهموس، مفتاح	لهوي	26	0.779844	الرغواة والورقة
26-	الثام	رغومهموس، مفتاح	أستاني	25	0.74985	الشدة والانتشار
27-	الزاي	رغومهموس، مفتاح	لثوي	24	0.719856	الاضطراب والاحتراز والحرك والندرج والانتلاق
28-	العين	رغومهموس، مفتاح	لهوي	24	0.719856	الظلام والقور والخبيرة
29-	الغاد	رغومهموس، مطبق	أستاني	10	0.29994	الرقعة والمطوية والتمخامة

### الجدول رقم (5)

الترتيب	الرمز	صفاتها	خارجها	عدد تكرارها	النسبة المئوية	دلالة الإرتياح الصوتي
1	الميم	مجهور، مفتاح، بينا الشدة والرخاوة	شفوي	330	12.67281	المرونة والرقعة
2	اللام	جاني، مجهور، مفتاح بين الشدة والرخاوة	لثوي	288	11.05991	الجمع بين اللبونة والشدة
3	الألف	مجهور، تين	خاري طبقي	217	8.333333	تطويل النفس للتصير مما يحول في نفسه
4	الياء	رغومهموس، مفتاح	خاري	192	7.373272	المهموم والمعاناة والمشفة
5	النون	شديد، مجهور، مفتاح	لثوي	190	7.296467	بين الرقة والأناة وبين الأئين والمهموم
6	الواو	شديد، مجهور، مفتاح	شفوي	150	5.760369	للتصير مما يحول في النفس من المهموم

والانفعالات						
التحريك والتكرار والتجميع والقوة والغلظة	4.6851	122	ثوري	مكحور، مجهور، مفتوح، بين الشدة والرخاوة	الراء	7
الشدة والغلظة والقساوة والقوة	4.262673	111	ثوري	شديد، مهموس، مفتوح	الثاء	8
الشدة والفعالية والصلابة والقطع	4.070661	106	حلقي	رغوي، مجهور، مفتوح	العين	9
الاضطرابات النفسية	3.917051	102	حنجري	رغوي، مهموس، مفتوح	الحاء	10
الرقعة والوهن	3.725038	97	شفوي	رغوي، مهموس، مفتوح	الفاء	11
الامتلاء والعلو	3.686636	96	شفوي	شديد، مجهور، مفتوح	الباء	12
الشدة والبروز	3.494624	91	حنجري	شديد، مهموس، مفتوح	الهمزة	13
الشدة والفعالية	2.880184	75		مجهور شديد	الدال	14
للرقعة واللين والضعف	2.419355	63	ثوري	رغوي، مهموس، مفتوح، صفيح ي	السين	15
الخشونة والحرارة والقوة والفعالية	2.380952	62	ثوري	شديد، مهموس، مفتوح	الكاف	16
الرقعة ولعاطفة الحب والحنين	2.112135	55	حلقي	رغوي، مهموس، مفتوح	الطاء	17
الانفجار والقوة والقساوة والصلابة والشدة	2.03533	53	ثوري	شديد، مهموس، مفتوح	الظاف	18
للفلظة والفتاجة	1.612903	42	غاري	رغوي، مجهور، مفتوح	الجيم	19
للتضي والانتشار	0.921659	24	غاري	رغوي، مهموس، مفتوح	الشين	20
الشدة والانتجار	0.806452	21	ثوري	مهموسة رغو	الثاء	21
الشدة والفعالية والصلابة والقطع	0.806452	21	ثوري	رغوي، مهموس، مطبق، صفيح ي	الصاد	22
الصلابة والشدة وبالفخامة	0.806452	21	أسناني	مجهور، مقنخم، مطبق	الضاد	23

24	الحاء	رغو، مهموس، مفتوح	لهوي	20	0.768049	الرساوة والرقعة
25	الذال	رغو، مجهور، مفتوح	أستاني	18	0.691244	والخسونة والحراوة والفعالية
26	الطاء	شديد، مهموس، مطبق	لهوي	18	0.691244	السفينة والعلو والاستراح
27	الظاد	رغو، مجهور، مطبق	أستاني	15	0.576037	الرقعة والعلوية والفخامة
28	الزاي	رغو، مجهور، مفتوح	لهوي	14	0.537634	الاهـطراب والامتزاز والتحرك والشـحرج والانزلاق
29	الفين	رغو، مجهور، مفتوح	لهوي	11	0.422427	الظلام والفؤيد والغيرة

### الشكل رقم (6)

الصوت	عدد التكرار	نسبة القوة	دلالة
الألف	192	8.333333	تطويل النفس للتعبير عما يجول في نفسه
الياء	190	7.373272	للتعبير عن المعاناة والانتمالات
الواو	150	5.760369	للتعبير عن المشاعر والانتمالات

### الشكل رقم (7)

المعلقة	امرؤ القيس	طرفة	زهير	ليد	عمرو	عترة	الحارث
عدد أبيات المعلقة	81	102	62	88	103	75	82
عدد تكرار صوتي الواو والفاء	39	45	29	34	38	26	25

### الشكل رقم (8)

ت	اللفظة	تكرارها	رقم الآيات التي ورد فيها	دلالاتها
1	الضمير (نا)	53 مرة	1، 2، 3، 16، 17، 18، 19، 22، 23، 24، 26، 30، 33، 34، 36، 37، 40، 49، 50، 51، 55، 56، 57، 58، 61، 63، 64، 65، 66، 71، 73، 74، 75، 76، 77، 80، 81	للتعظيم والدلالة على وحدة كلمتهم.
2	الضمير (هم)	21 مرة	16، 19، 44، 48، 49، 51، 53، 54، 58، 59، 60، 61، 70، 71، 72، 73، 78	

### الشكل رقم (9)

المعلقة	اسم البحر	عدد الآيات
امرؤ القيس	طويل	81
طرفة بن العبد	طويل	103
زهير بن أبي سلمى	طويل	62
ليبد بن أبي ربيعة	الكامل	88
عمرو بن كلثوم	الوافر	103
حنتر بن شداد	الكامل	65
الحارث بن حلزة البكري	الخفيف	82

### الجدول رقم (10)

البحر	النسبة المئوية	الشعراء الذين استخدموا هذا البحر
الطويل	42.85%	امرؤ القيس-طرفة بن العبد-زهير بن أبي سلمى
الكامل	28.57%	ليبد بن أبي ربيعة-حنتر بن شداد
الوافر	14.28%	عمرو بن كلثوم
الخفيف	14.28%	الحارث بن حلزة البكري

### الجدول رقم (11)

المعلقة	عدد المعلقة	الغاية	النسبة المئوية
امرو القيس	1	اللام	٪14.28
طرفة بن العبد	1	الدال	٪14.28
زهير بن أبي سلمى وعنترة بن شداد	2	الميم	٪28.57
ليد بن أبي ربيعة	1	الهاء	٪14.28
عمرو بن كلثوم	1	النون	٪14.28
الحارث بن حلزة البكري	1	الهمزة	٪14.28

### الجدول رقم (12)

حركة الغاية المطلقة	عدد المملقات	النسبة المئوية
الكسرة	أربعة: 1-امرو القيس 2-طرفة بن العبد 3-زهير بن أبي سلمى 4-عنترة بن شداد	٪.5714
الضمة	اثنان: 1-ليد بن أبي ربيعة 2-الحارث بن حلزة	٪.2857
الفتحة	واحدة فقط وهي: عمرو بن كلثوم	٪.1428

الجدول رقم: (13)

نوع القافية	اسم المعلقة	المجموع	النسبة
المردولة بالآلف	الحارث بن حلزة.	1	14.28%
مردولة بالياء وموصولة بمد (الآلف)	عمرو بن كلثوم.	1	14.28%
مردولة بالآلف وموصولة بالهاء	ليد بن أبي ربيعة.	1	14.28%
غير مردولة ولا موصولة	امرؤ القيس، طرفة بن العبد، زهير بن أبي سلمى، عنتره بن شداد.	4	57.14%
المجموع=4	المجموع=7	المجموع=7	المجموع=100%



## المراجع والمصادر



## المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

### أولاً: الكتب العربية والمترجمة

- 1- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، محمد العبد، دار المعارف، مصر، ط1، 1988.
- 2- الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقة، صالح مفقود، دارالفجر، القاهرة، ط2002، 1.
- 3- ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر: عبدالعزيز الأهواني، الأنجلو المصرية القاهرة 1962م.
- 4- أبو نواس بين التخطي والالتزام: علي شلق، ط المؤسسة الجامعية بيروت، 1982م.
- 5- اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط2، 1996.
- 6- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي محمد شفيع الدين السيد، دار الفكر العربي، مصر، (د.ط)، (د.ت).
- 7- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذج: توفيق الزبيدي، الدار العربية للكتاب، تونس ط1، 1984.
- 8- الأدب العربي في الجاهلية والإسلام، عمر رضا كحالة، الطبعة التعاونية، دمشق، (د.ط)، 1972.
- 9- أساس البلاغة، جار الله محمود بن عمر الزمخشري (ت538هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت - لبنان (د.ط)، 2000.
- 10- أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، عبد العليم السيد فودة، مؤسسة دار الشعب، القاهرة (د.ط)، (د.ت).
- 11- أساليب الإستفهام في الشعر الجاهلي، حسنى عبد الجليل يوسف، المختار للنشر (د.ط)، 2001.

- 12- أصرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمود شاكر، ط. مطبعة المدني بالقاهرة، (د.ط.)، 1991.
- 13- أسس التعلم ونظرياته، د/ صلاح الدين أبو ناهية، دار النهضة العربية - القاهرة، طبعة أولى ١٩٩١ م.
- 14- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984
- 15- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، د. سعد مصلوح، دارالبحوث العلمية، القاهرة، ط1، 1980 م.
- 16- الأسلوب والأسلوبية، بيير جبرو، تر: منذر العياشي، مركز الانماء القومي، بيروت (د.ت).
- 17- الأسلوبية، د. فتح الله احمد سليمان، مط: الفنية، (د.ط.)، 1990 م.
- 18- الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط4، 1993 م.
- 19- الأسلوبية والأسلوب، كراهم هاف، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، ط1، بغداد 1985.
- 20- أسلوبية البناء الشعري: أرشد علي محمد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1999 م.
- 21- الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، الجزائر، دار هومة (د.ط.)، 1997 م.
- 22- الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د. عبد القادر عبد الجليل، دارالصفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2002 م.
- 23- الأشباه والنظائر: السيوطي، ط. مجمع اللغة العربية بدمشق، 1986 م.
- 24- اشكاليات القراءة وآليات التأويل: د. ناصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996 م.
- 25- الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى عبد المعطي غمر موسى، دار الكندي للنشر والتوزيع، اريد-الأردن، ط1، 2001.
- 26- الأصول الفنية للشعر الجاهلي، د. سعد اسماعيل شبلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت).
- 27- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1928.
- 28- إلياذة هوميروس، بقلم د. كرم البستاني، دار أحياء التراث، بيروت، (د.ط.)، (د.ت).

- 29- الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، د. أحمد محمد ويس، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002م.
- 30- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: عباس رشيد الددة: دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 2009م.
- 31- الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، د. أحمد محمد ويس، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2005.
- 32- الانصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به، تح: محمد زاهد الكوثري، ط3، دار الهجرة، بيروت، لبنان، 1999.
- 33- انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة، مدخل الى السيميوطيقا-مقالات مترجمة ودراسات، دار الياس، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- 34- أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني (ت 1120هـ)، تحقيق شاكِر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، الطبعة الأولى 1968م.
- 35- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري (ت 761هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة - مصر، الطبعة الرابعة، 1956.
- 36- الإيضاح في علوم البلاغة، الأمام الخطيب القزويني (ت 739هـ)، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط3 1971.
- 37- البديع، عبد الله ابن المعتز، تحقيق: إغناطيوس كراشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1402هـ - 1982.
- 38- البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تح: احمد بدوي وحامد عبد المجيد، مطبعة: مصطفى البابي، مصر، 1960.
- 39- البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999.
- 40- البحث الدلالي في كتاب سيبويه، دلخوش جار الله حسين، منشورات السليمانية، 2004.
- 41- بنية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، الشيخ عبدالمتعال الصبيدي، مكتبة الآداب، 1999م.
- 42- بلاغة التجريد في الشعر الجاهلي، عيد عبدالسميع الجندي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر شيخ، مصر، ط1، 2010.

- 43- البلاغة العربية (قراءة أخرى)، محمد عبدالمطلب، الشركة المصرية العلمية للنشر، لوغمان، ط1، 1997.
- 44- البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط.)، 1984.
- 45- البلاغة الواضحة - البيان والمعاني والبديع، علي الجارم، ومصطفى أمين، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، طهران، ط3، 2000.
- 46- البلاغة والتعليق، د. أحمد مطلوب مع د. حسين البصير، الجمهورية العراقية، بغداد، ط1، 1982.
- 47- البناء الصوتي في البيان القرآني، د. محمد حسن شرشر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1988م.
- 48- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1986.
- 49- البنيات الأسلوبية، مصطفى السعدني، مطبعة روي للإعلان، الاسكندرية، د.ط، 1987م.
- 50- بنية القصيدة الجاهلية - دراسة تطبيقية في شعر نابعة الذبياني، د. علي مرashed، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان الاردن، ط1، 2006م.
- 51- بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.
- 52- البنية اللغوية ليردة البوصيري: رابع بوحوش، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
- 53- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكس، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.
- 54- البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخالجي، القاهرة، ط5، 1985.
- 55- البيان من روائع القرآن: تمام حسان، ط عالم الكتب بالقاهرة 1993م.
- 56- تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد مرتضى الزبيدي (ت1205هـ)، طبعة دار صادر، بيروت، 1966.
- 57- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، مكتبة الإيمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
- 58- تاريخ الشعر العربي، محمد عبد العزيز الكفراوي، مكتبة نهضة مصر، مصر، (د.ط.)، 1961.

- 59- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 1993.
- 60- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت).
- 61- تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اصحاج القرآن: ابن ابي الاصبع المصري، تح: حفي محمد شرف، مط: شركة الاعلانات الشرقية القاهرة، 1936.
- 62- تحليل الخطاب الشعري: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1986، 2.
- 63- تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، يوري لوتمان محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، 1995.
- 64- تحولات البنية في البلاغة العربية، أسامة البحيري - دار الحضارة، (د.ط) 2000.
- 65- التصوير البياني-دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1993.
- 66- التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم - دراسة دلالية مقارنة، عودة خليل أبو عودة، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1985.
- 67- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1959.
- 68- التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني (ت816هـ)، ت: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1985.
- 69- التطور المبدع، هنري برجسون، تر: جميل صليبا، ط1، اللجنة اللبنانية لنشر الروائع، بيروت، 1981م.
- 70- التفسير النفسي للادب: عز الدين اسماعيل، دار المعارف، القاهرة، 1963.
- 71- التفكير البلاغي عند العرب، حمادي صمود، طبعة الجامعة التونسية، 1981م.
- 72- التفكير اللساني في الحضارة العربية: عبدالسلام المسدي، ط1 الدار العربية للكتاب-ليبيا- تونس 1981م.
- 73- تلخيص البيان في مجازات القرآن، الشريف الرضي، تح: محمد عبد الغني حسن، دار إحياء الكتب، 1955

- 74- التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني (ت739هـ)، ضبط وشرح الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، الطبعة الثانية (د.ت).
- 75- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ابو الوليد ابن رشد، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1972.
- 76- التمهيد في الرد على الملحدة والمعتلة والرافضة والخوارج والمعتزلة، ضبطه محمود محمد، الخضيرى ومحمد عبدالمهدي أبو ريدة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1947.
- 77- التوجيه الأدبي، طه حسين واحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد، المطبعة الأميرية القاهرة، 1952.
- 78- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: ضياء الدين بن الأثير (606هـ)، تحقيق: د. مصطفى جواد، جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي 1956.
- 79- الجامع لاحكام القرآن، أبو عبد الله محمد بن أحمد القرطبي (ت671هـ)، تحقيق: احمد عبد العليم البر دوني، دار الشعب، القاهرة، ط2، 1951.
- 80- جدلية الافراد والتزييف في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط1، 1995.
- 81- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغيّ والنقديّ عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
- 82- جماليات الصورة الفنية، أوفيانيكوف، ميخائيل خرايشنكو، ترجمة: رضا الظاهر، دار الهمداني للطباعة والنشر عدن، ط1، 1984.
- 83- الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبداللطيف، الخالجي، ط1، 1990.
- 84- الجمل في النحو، الخليل بن أحمد الفراهيدي، مؤسسة الرسالة، 1985.
- 85- الجنى الداني في حروف المعاني، حسن بن قاسم المرادي (749هـ)، تحقيق: د. طه محسن، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل 1976.
- 86- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث، بيروت، 1963.
- 87- جوهر الكنز ( تلخيص كنز اليراعة في ادوات ذوي البراعة ) : نجم الدين احمد بن اسماعيل بن الاثير الحلبي، تح: محمد زغلول سلام، مط: شركة الاسكندرية، مصر



- 88- حركية الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
- 89- حروف المعاني، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي، مؤسسة الرسالة، بيروت
- 90- حسن التوصل إلى صناعة الترمز، شهاب الدين محمود الحلبي (ت725هـ)، تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980م.
- 91- الحماسة في شعر الشريف الرضي، محمد جميل شلش، المؤسسة العربية للدراسات، بغداد، ط2، 1985.
- 92- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.
- 93- خزانة الأدب ولب لباب العرب: عبد القادر بن عمر البغدادي (ت 1093)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخالجي، القاهرة، ط3، 1989.
- 94- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1985.
- 95- خصائص الأسلوب في الشوقيات محمد الهادي الطرابلسي، طبع بالمطبعة الرسمية للجامعة التونسية - تونس، 1981.
- 96- خصائص الحروف العربية ومعانيها، د. حسن عباس، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998.
- 97- خصوصية القصيدة الجاهلية ومعاناتها المتجددة، د. محمد صادق عبد الله، دار الفكر العربي، (د.ت.).
- 98- الخطابة، لأرسطو، ترجمة وتقديم وتعليقات: د. عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، (د.ط.)، (د.ت.).
- 99- الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة، د. حسن مسكين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2005م.
- 100- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريفية: د. عبدالله الحزامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985.
- 101- الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

- 102- دائرة الابداع، مقدمة في أصول النقد، شكري محمد عياد، ط1، دار إلياس، القاهرة، 1987.
- 103- دراسات في الشعر الجاهلي، د. عناد غزوان، ط2006، 1، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن،
- 104- دراسات في الشعر الجاهلي: د. نوري هودي القيسي، دار الفكر، دمشق، ساعدت جامعة بغداد على نشره، 1974.
- 105- دراسات في الشعرية، الشابي نموذجاً، لمجموعة، طبيت الحكمة، تونس1988م.
- 106- دراسات في النص الشعري - عصر صدر الإسلام وبني أمية، عبده بدوي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط1، 1987م.
- 107- دراسات نقدية في الأدب الجاهلي، د. محمود عبد الله الجادر، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1990.
- 108- دراسات في الشعر العربي القديم، د. بهجت عبد الغفور الحديثي، منشورات جامعة بغداد، بيت الحكمة، مطابع التعليم العالي، 1990.
- 109- دراسة الصوت اللغوي، د. احمد مختار عمر، القاهرة، عالم الكتب، ط1، 1976.
- 110- دراسة في لغة الشعر رؤية فنية نقدية، د. رجا عياد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979.
- 111- دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، أيلول، 1992.
- 112- دلائل الاعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تعليق: محمود شاكر، مكتبة الخالجي، القاهرة، ط2، 1989.
- 113- دلالة الألفاظ إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1972.
- 114- دينامية النص، تنظير وإيجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987.
- 115- ديوان أمريء القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط3، 1969.
- 116- ديوان طرفة بن العبد البكري، شرح: يوسف الاحلم الشتمري، تح: لطفي الصقال، درية الخطيب، دار الكتاب العربي، ط1، حلب، 1389=1969م.
- 117- الرؤى المقتنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبوديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

- 118- الرحلة في القصيدة الجاهلية، د. وهب رومية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الشركة المتحدة، ط3، 1982م.
- 119- رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تح: د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، 1977.
- 120- الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط1، 1978.
- 121- الرمزية والسريالية في الشعر العربي الحديث، إيليا الحاي، دار الثقافة للنشر، بيروت، 1980.
- 122- الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دراسة نقدية نصية، د. صلاح عبد الحافظ، مطابع جريدة السفير، دار المعارف، القاهرة، (د.ت.).
- 123- السبع المعلقة - مقارنة سيميائية انتروبولوجية لنصوصها، عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998.
- 124- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (466هـ) تصحيح وتعليق: عبد العال الصبيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر 1953.
- 125- شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة. غاستون باشلار، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت، (د.ت.).
- 126- شرح ابن عقيل، بهاء الدين ابن عقيل (769هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، مصر، ط2، 2004.
- 127- شرح القصائد التسع المشهورات، أبو جعفر النحاس، تح: أحمد خطاب، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد - الجمهورية العراقية، 1973.
- 128- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبي بكر محمد بن قاسم الأنباري، تح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، 1963.
- 129- شرح القصائد العشر، الخطيب التبريزي، حققه وضبط غرائبه وعلق حواشيه: محيي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح، الأزهر مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1964.
- 130- شرح الكافية البديعية، صفى الدين الحلبي، تح: نسيب نشاوي، ط. مجمع اللغة العربية بدمشق، 1982.
- 131- شرح الكافية في النحو لابن الحاجب، رضي الدين الاستربادي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت.).

- 132- شرح المعلقات السبع، أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني (ت486هـ)، لجنة التحقيق في دار العالمية،الدار العالمية، (د.ط)، 1992.
- 133- شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها: أحمد الشنيطي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت)
- 134- شروح التلخيص، فرج الله الكردي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، (د.ت).
- 135- الشعر، ابن سينا، تح: د.عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1966
- 136- الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي،الدار القومية،القاهرة(د.ت)
- 137- الشعر العربي الحديث، موريه،تر: شفيق السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي،القاهرة، 1986.
- 138- الشعر العربي المعاصر وقضاياها وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين اسماعيل، دارالعودة، بيروت ط3، 1987.
- 139- شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ومضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- 140- الشعر العربي المعاصر وقضاياها. وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين اسماعيل، دارالعودة بيروت الطبعة الثالثة 1987
- 141- الشعر عند شعراء أبولو، سيد البحراوي، دار المعارف بمصر، ط2، 1991م.
- 142- الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه،اليزابيث،تر:د.محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منمنمة،بيروت، 1961.
- 143- الشعر والشعراء،أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة(213276هـ)،دار الثقافة بيروت،لبنان، 1964.
- 144- الشعر والشعرية الفلاسفة المفكرون العرب ما المحزوه وما هفوا اليه ، د. محمد لطفي اليوسفي، الدار العربية للكتاب تونس، 1966.
- 145- الشعر والنغم،د.رجاء عير،دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة، ١٩٧٥.
- 146- الشعرية، تودوروف، تر: شكري المخيوت ورجاء بن سلامة، دار توفال،المغرب، 1988.
- 147- شعرية الانزياح: أميمة الرواشدة، منشورات أمانة عمان الكبرى،عمان،الأردن، 2004
- 148- شعرية الإنزياح دراسة في جماليات العدول،خيرة حمرة الحين، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2011.

- 149- شعرية التلقي، مقدمة نقدية: هولب روبرت، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.
- 150- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
- 151- الشعرية العربية، مرجعياتها وأبدانها النصية، د. مشري بن خليفة، ط1، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011.
- 152- شياطين الشعراء، عبدالرزاق حميدة، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، (د.ت).
- 153- الصحاحي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس (395)، تحقيق: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة (د.ت).
- 154- الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، اسماعيل بن حماد الجوهري (ت393)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، (د.ت).
- 155- صنعة الشعراء، أرمطوطا ليس، تر: شكري محمد عياد، ط. دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967.
- 156- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، صبحي البستاني، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1986.
- 157- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: جابر عصفور، دار التنوير، 1983.
- 158- الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبدالله، ط دار المعارف بمصر، 1980م.
- 159- طبقات الشعراء، ابن المعتز، تح: عبد الستار أحمد فراج، مصر، 1968.
- 160- طوق الحمامة في اللفة والالاف، ابن حزم الأندلسي، تح: صلاح الدين القاسمي، الدار التونسية للنشر، 1986.
- 161- الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، دار الارشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1970.
- 162- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي (745)، القاهرة، 1914.
- 163- ظواهر أسلوبيية في شعر ممدوح عدوان، د. محمد سليمان (عيال سلمان)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2007.

- 164- العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فل، تر: رمضان عبدالنواب، مكتبة الخالجي، مصر، 1980م.
- 165- العدول: اسلوب تراثي في نقد الشعر: مصطفى السعدني: ط منشأة المعارف بالاسكندرية 1990م.
- 166- العروض والقافية ؛ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر:د. عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989.
- 167- العزف على وتر النص الشعري، د. عمر الطالب، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق - 2000.
- 168- عضوية المرسقي في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1985.
- 169- علم الاسلوب مبادؤه وإجراءاته، د. صلاح فضل، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.
- 170- علم الأصوات، برتيل مالبرج، تر: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب 1987.
- 171- علم الجمال، دينيس هويسمان، تر: أميرة حلمي مطر، سلسلة الألف كتاب، القاهرة، (د.ت).
- 172- علم اللغة والدراسات الأدبية، برند شبلنر، ترجمة: محمود جاد الرب.الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية،(د.ت).
- 173- علم المعاني،عبد العزيز عتيق،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، 1970.
- 174- علم النص، جوليا كريستفا، ترجمة: وفريد الزاهي، ط1، دار توبقال المغرب 1991م.
- 175- العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، حققه وفصله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، ط1، 1934.
- 176- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تح: طه الحاجري، وعبد زغلول سلّام، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، 1956.
- 177- العين، الخليل بن احمد الفراهيدي(170هـ)، تحقيق: مهدي المخزومي و د. ابراهيم السامرائي، مؤسسة دار الهجرة، ط2، (د.ت-د).
- 178- الغزل في شعر بشار بن برد، عبد الباسط محمود، دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، (دط)، 2005م.

- 179- فتح الكبير المتعال اعراب اللغات العشر الطوال، محمد علي طه الدرّة، مكتبة السوادي للتوزيع، جدة، ط2، 1989.
- 180- الفصول، تمام حسان، ط الهيئة المصرية العامة 1982م.
- 181- فصول في علم اللغة العام: تر: أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، (د.ت).
- 182- قضايا الشعرية، دراسة في ديوان أمل نفل، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، الأردن، إربد، (د.ط)، (د.ت).
- 183- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979.
- 184- فن الالتفات في مباحث البلاغيين: جليل رشيد فالح، مج: آداب المستنصرية، ع9، 1984.
- 185- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط6، 1987.
- 186- فن الشعر: أرسطو طاليس، تر: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.
- 187- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا الحاي، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1980.
- 188- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، بيروت ط3، 1956.
- 189- الفوائد المشوقة الى علوم القرآن وعلم البيان: ابن القيم الجوزية، مط: دار الكتب العلمية، بيروت.
- 190- الفوائد الضيائية: شرح كافية ابن الحاجب: لنور الدين بن عبد الرحمن الجاحب، دراسة وتحقيق د. اسامة طه الرفاعي، 1983.
- 191- في الأدب والنقد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر القاهرة (د.ط)، (د.ت).
- 192- في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، د. غالب فاضل المطلبي، دار الحرية للطباعة بغداد، ط1، 1984.
- 193- في حذائ النص الشعري دراسة نقدية: د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.
- 194- في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.
- 195- في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

- 196- في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، د. صلاح يوسف عبد القادر، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر ط.1، 1996.
- 197- في المصطلح النقدي، د. احمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، 2002.
- 198- في نحو اللغة وتراكيبها، الدكتور خليل احمد عمايرة، عالم المعرفة، الطبعة الأولى، 1404هـ - 1984 م.
- 199- في النقد الادبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1966.
- 200- في النقد والنقد الالسي: د. ابراهيم خليل، منشورات امانة عمان الكبرى، دار الكتني للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2002.
- 201- في النظرية الادب عند العرب، حمادي صمود، النادي الأدبي بجدة، 1990م.
- 202- الفافية والأصوات اللغوية، د. محمد عوني عبد الرؤوف، ط1، 1977.
- 203- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.
- 204- القاموس المحيط، محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (817هـ) مط. السعادة، مصر، 1913.
- 205- قراءات أسلوية في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، دار جرير، عمان-الأردن، ط1، 2010.
- 206- قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عاطف أحمد الدرابسة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006م.
- 207- قانون البلاغة في نقد الشر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، تحقيق: د. محسن فياض عجيل، مؤسسة الرسالة بيروت، ط1، 1401هـ/ 1981.
- 208- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- 209- قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار العودة، بيروت، ط2، 1981.
- 210- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة بغداد ط 2. 1965.
- 211- قضايا الشعرية: رومان ياكسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.
- 212- قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر، (د.ط)، 1971.



- 213- الكافي في العروض والقوافي: أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني المعروف بالخطيب التبريزي- (502هـ) منشورات دار الكتب العلمية، بيروت ط2003، 1.
- 214- الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1984.
- 215- كتاب حروف المعاني، أبو القاسم عبد الرحمن الزجاجي، مؤسسه الرسالة، بيروت، 1984.
- 216- كتاب الصناعتين: تح: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1952.
- 217- كتاب الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، ابن قيم الجوزية، ط. الخانجي بمصر، 1906.
- 218- كتاب القوافي، أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش الأوسط (215هـ)، تح: عزة حسن، دمشق، 1970.
- 219- كتاب معاني الحروف، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي (386هـ)، تحقيق: د. عبد الفتاح إسماعيل شلي، ط3، 1404 هـ 1984.
- 220- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، لابي القاسم جار الله الزمخشري، صححه على نسخة خطية عبد الرزاق المهدي دار احياء التراث العربي، ط1، 2003.
- 221- الكلمات والاشياء (التحليل البنيوي لقصيدة الاطلال في الشعر الجاهلي دراسة نقدية)، د. حسن البنا عز الدين، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 1989.
- 222- لذة النص، رولان بارت، تر: منذر العياشي، طبعة مركز الإنماء الحضاري بـمـلـب، 1993.
- 223- لزوم ما لا يلزم ، أبو العلاء المعريّ ، دار صادر-بيروت، (د.ط)، 1961.
- 224- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر - بيروت، ط1: 2000.
- 225- لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد الخطابي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1991.
- 226- اللغة بين البلاغة والاسلوبية، مصطفى ناصف، ط. النادي الأدبي الثقافي بمكة، 1989.
- 227- اللغة الثانية: فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- 228- لغة الشعر الحديث، دراسة تطبيقية في ديوان زرقاء اليمامة لأمل دنقل، د. مصطفى رجب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت).

- 229- لغة الشعر الحديث في العراق، عدنان حسين العوادي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، (د.ط)، 1985.
- 230- لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورتقي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984.
- 231- لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، د. جمال نجم العبيدي، عمان، دار زهران، (د.ط)، 2003.
- 232- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، ط1، 1997.
- 233- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة ، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 1993.
- 234- اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1973.
- 235- اللغة الفنية، محمد حسن عبدالله، ط. دار المعارف بمصر، 1985.
- 236- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د. ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية إسكندرية، ط1، 1994 م.
- 237- مبادئ الفلسفة، أ.س. رابويرت، تر: أحمد أمين، ط6، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، 1958 م.
- 238- مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر مطبعة مصر، 1963 م.
- 239- المترجم البديع في تجنيس أساليب البديع أبو محمد السجلماسي،، مكتبة المعارف الرباط 1980
- 240- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين نصر الله بن الاثير الجزري ( 637هـ)، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، منشورات مكتبة البابي الحلبي القاهرة، 1939.
- 241- المجتمعات الاسلامية في القرن الأول: شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، 1966م.
- 242- المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني أبو الفتح عثمان بن جني (ت392هـ) تحقيق علي النجدي والدكتور عبد الحليم النجار والدكتور عبد الفتاح إسماعيل الشلي، مؤسسة دار التحرير للطبع القاهرة، 1386هـ.

- 243- غنار الصحاح، محمد أبي بكر بن عبد القادر الرازي (ت666هـ)، دار الرسالة الكويت، (د.ت)، 1983.
- 244- مدخل إلى علم الأسلوب، شكري محمد عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 1982.
- 245- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب المجذوب الناشر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي مصر، ط1، 1955.
- 246- معاني القرآن: الفراء، تح: أحمد يوسف نجاتي و محمد علي النجار، مط: دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1955.
- 247- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، تر: سامي الدروبي، ط2، دار القنطرة العربية، دمشق، 1965م.
- 248- مستويات البناء الفني في شعر الاعشى، سركوت كوريل ابراهيم، رسالة ماجستير، كويه، كلية اللغات، 2009
- 249- المصباح المنير، احمد المقرئ الفيومي (ت770 هـ)، المكتبة العلمية، بيروت، د-ت.
- 250- المصون في الأدب، أبو الحسن بن عبد الله العسكري (ت 382 هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الرفاعي بالرياض، الطبعة الثانية، 1402هـ - 1982م.
- 251- معاني القرآن: الفراء، تح: أحمد يوسف نجاتي و محمد علي النجار، مط: دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1955م.
- 252- معايير تحليل الأسلوب، ميخائيل ريفاتير، ترجمة وتعليق د. حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة - الدار البيضاء، ط1، 1993.
- 253- معجم علم اللغة النظري، محمد علي الخولي، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1982م.
- 254- معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، 1974.
- 255- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
- 256- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. احمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.ط)، 1983.

- 257- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1990م.
- 258- معجم مصطلحات العروض والقوافي، رشيد عبد الرحمن العبيدي، ط1، المكتبة الوطنية، 1986.
- 259- معجم المصطلحات اللغوية، رمزي روهي البعلبكي، ط1 دار العلم للملايين، بيروت، 1990م.
- 260- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا (395هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الدار الإسلامية للنشر والتوزيع - لبنان، (د.ط)، 1990.
- 261- المعجم الوسيط، أشرف على طبعه عبد السلام هارون وقام بإخراجه إبراهيم مصطفى واحمد حسن الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي التجار دار احياء التراث العربي، ط1: (د.ت).
- 262- المذهب في الشعر العربي الحديث، ماجد قاروط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000.
- 263- مملقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، (د.ت).
- 264- المعنى الادبي من الظاهرية الى التفكيكية، وليم راي، تر: يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد، (د.ط)، 1987.
- 265- مغني اللبيب عن كتب الاعاريب، ابن هشام الانصاري (761هـ)، تحقيق: د. اميل بديع يعقوب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت 1998.
- 266- مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناطم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- 267- مفهوم الابداع في النقد العربي القديم، مجدي أحمد وهبة، ط. النادي الادبي الثقافي بجلدة، 1993.
- 268- مفهوم الشعر، جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، (د.ط)، 1983.
- 269- مقالات في الاسلوبية، منذر العياشي، ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990.
- 270- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق - بيروت، ط2، 1980.

- 271- المقتضب، ابو العباس المبرد(285هـ)، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت (د.ط.)، (د.ت).
- 272- المقدمة: ابن خلدون، دار الجليل، بيروت، لبنان،(د.ط.)، (د.ت).
- 273- مقدمة لدراسة الصورة الفنية: نعيم اليافي، ط. وزارة الثقافة بدمشق، 1982.
- 274- مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: د.رحمن غركان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - 2004.
- 275- مفاتيح الألسنية، جورج موثان، تر: الطيب البكوش، منشورات سعيديان، تونس(د.ط.)، 1994.
- 276- مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1990.
- 277- من أسرار اللغة، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط7، 1985.
- 278- مناهج البحث في اللغة، الدكتور تمام حسان، دائرة الثقافة - الدار البيضاء، ط1974.
- 279- المتزج البديع في تجنيس أساليب البديع، لأبي القاسم السجلماسي، تقديم وإعداد: علال الغازي، مكتبة المعارف الرياض، المغرب، ط1، 1980م.
- 280- المنصف، عثمان ابن جني، تح: ابراهيم مصطفى وعبدالله أمين، شركة ومطبعة مصطفى، الباب الحلبي، بيروت، 1954م.
- 281- منهاج البلغاء وسراج الادباء: صنعة ابي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس،(د.ط.)، 1966 م.
- 282- المنهج الاسطوري في الشعر الجاهلي (دراسة نقدية)، عبد الفتاح محمد أحمد، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
- 283- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري - الآفاق النظرية وواقع التطبيق، د. قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية،(د.ط.)، 1999.
- 284- المنهل الصافي في العروض والقوافي، د. عبد الله فتحي الظاهر، ط1، 2000.
- 285- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعرف بمصر ط1972، 2-1973.
- 286- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ط3، 1965.
- 287- موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري، منشورات جامعة حلب،(د.ط.)، 1985.

- 288- موسيقى الشعر العربي-مشروع دراسة علمية، د.شكري محمد عياد، دار المعرفة القاهرة،(د.ط)، 1968.
- 289- الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء: لابي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني - (384هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي- القاهرة، دار نهضة مصر، (د.ط)، 1965.
- 290- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان/ 1393هـ- 1973م.
- 291- نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام دراسة وتحليل، د. نوري حمودي القيسي، د. محمود عبد الله الجادر، د. بهجت عبد الغفور الأثري، دار الحكمة للطباعة والنشر، بغداد، ط1، 1990.
- 292- نظرية الأدب، رنية ويلك-واوسن وارن، تر: محيي الدين صبحي،مراجعة:حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية،دمشق، (د.ط)، 1972.
- 293- النظرية الادبية الحديثة، آن روبي، ديفيد، جفرسون، طبعة وزارة الثقافة بدمشق، 1992.
- 294- النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط8 1978م.
- 295- النظرية الألسنية عند رومان جاكسون: فاطمة طبال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.
- 296- نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين: ألقت الروبي، ط1، دار التنوير، بيروت، 1983م.
- 297- نظرية اللغة الأدبية:خوسيه ايفانكوس، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ط1، 1992.
- 298- نظرية اللغة في النقد الادبي:عبدالحكيم راضي،مكتبة الخالجي،القاهرة، مصر، ط1، 1980.
- 299- نظرية المعنى في النقد القديم، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بغداد، ط1 1981، 2.
- 300- نظرية المنهج الشككلي، نصوص الشكلايين الروس، لمجموعة، ط1 مؤسسة الابحاث العربية، بيروت- الشركة المغربية المتحدنين الرباط 1982م.
- 301- انظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام :مشكلة الوثوقية، جيمس مونرو، تر. إبراهيم السنجلوي، يوسف الطراونة، مكتبة الكتاني، إربد - الأردن، ط1، 1987م.
- 302- نفسية أبي نواس، محمد النويهي، مكتبة الخالجي بمصر، ط2، 1972م.

- 303- النقد والأدب، جان ستاروينسكي، تر: بدر الدين قاسم الرفاعي، ط. وزارة الثقافة بدمشق، 1976م.
- 304- النقد الأدبي، سهر القلماوي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1959.
- 305- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، 1969.
- 306- النقد الأدبي والعلوم الانسانية، جان لوي كاباناس، تر: فهد عكام، ط1، دار الفكر دمشق، 1982م.
- 307- النقد الادبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هابن، ترجمة: احسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الشؤون الثقافية، بيروت، (د.ط)، 1960.
- 308- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب دار العلم للملايين، بيروت، (د.ط)، 1952م.
- 309- نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت 327 هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، ط1، (د.ت).
- 310- النقد اللغوي عند العرب، نعمة رحيم العزاوي، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د.ط)، 1978م.
- 311- النقد والحداثة، عبدالسلام المسدي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.
- 312- النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، تح: محمد خلف الله، ومحمد زخلول سلّام، دار المعارف، مصر (د.ط)، 1968.
- 313- نماذج فنية من الأدب والنقد، أنور المعداوي، دار النشر للجامعيين، القاهرة (د.ط)، 1951.
- 314- نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري (ت732هـ)، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، مطابع كوستانتينوماس وشركاه-القاهرة (د.ت).
- 315- نهاية الإيجاز في دراية الاعجاز، للفخر ارازي، تح: إبراهيم السامرائي ورفيقه، ط. دار الفكر، عمان، 1985.
- 316- نهاية الإرب من شرح معلقات العرب، محمد بدر الدين ابي فراس النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1906.
- 317- الوافي في العروض والقوافي، التبريزي، تح: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط4، 1986م.
- 318- الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، هادي صمود، ط1 الدار التونسية للنشر 1988م.

- 319- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت.
- 320- وهج العنقاء دراسة فنية في شعر خليل الحوري، ثامر خلف السوداني، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 2001.

## ثانياً: الدوريات

- 1- اضطراب المصطلح اللساني والنقدي: فاضل ثامر، (بحث)، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع16، 1993م.
- 2- الانزياح الصوتي الشعري: د. ثامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة، ع13، يونيو (حزيران) 1996.
- 3- إنزياح المصاحبات المعجمية، دراسة في شعر أمل دنقل: يحيى قاسم: (بحث)، مجلة جامعة البعث، دمشق، م21، 1982.
- 4- الإنزياح وتعدد المصطلح، احمد محمد ويس، مجلة عالم الفكر م(25)، ع(3)، 1997.
- 5- الإنحراف في لغة الشعر المجاز والاستعارة، طراد الكبيسي، مجلة الأقاليم، ع8، آب 1989.
- 6- الإنحراف مصطلحاً نقدياً: موسى رابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م10، ع4، 1995.
- 7- البروكسيميا (علم المكان)، ادوارد هال، ترجمة: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (2) لسنة 1988م.
- 8- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، ع164، الكويت، 1992.
- 9- البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش حصار لمذائح البحر، بسام قطوس، مجلة أبحاث اليرموك، مج9، ع1، 1991م.
- 10- تحليل الخطاب الشعري، اللغة و الأدب، نور الدين السد، مع: معهد اللغة العربية و آدابها، ع1996، 8.
- 11- التوازي وأثره الإيقاعي والدلالي: دراسة تطبيقية في ديوان فوضى في غير أوانه حميد سعيد، (بحث): د. محمد جواد حبيب البدراني، مجلة آداب الرافدين: ع، 2009.
- 12- التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع18، 1999.



- 13- الحوار في الشعر العربي القديم شعر امرئ القيس أنموذجا، د. محمد سعيد حسين مرعي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، مج(14)، ع(3)، نيسان 2007.
- 14- الحوار في القصيدة الجاهلية، نوري القيسي، مجلة آفاق عربية، العدد: 5، 1976.
- 15- دراما المجاز: لطفي عبدالبدیع، (بحث): مجلة فصول، مج6، ع2، 1986م.
- 16- الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز، صبحي البستاني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي بيروت، ع38، سنة 1986.
- 17- شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، عبدالقادر فيدوح، مجلة البحرين الثقافية، ع20، ابريل/ 1999.
- 18- شعرية الخطاب الأدبي، علاء المندلاوي، مجلة الموقف الأدبي، ع414، دمشق، تشرين الأول 2005.
- 19- ظاهرة التوازي في قصيدة خنساء، موسى ربابعة، مجلة دراسات، ع2، 5، الجامعة الاردنية، 1995.
- 20- فاعلية التوازي في النقد الحديث، بشرى صالح، جريدة الثورة، في 24/ 10/ 2002.
- 21- فن الالتفات في مباحث البلاغيين: جليل رشيد فالح، مج: آداب المستنصرية، ع9، 1984
- 22- في قصيدة أبي تمام في فتح عمورية - دراسة في الموسيقى والإيقاع ، ماجد الجعافرة، مجلة آداب الرافيدين، ع27، 1995.
- 23- قصيدة إسماعيل لأدونيس: صور من الانزياح التركيبي وجمالياته -دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية (عمان). - مج 30، ع 3.
- 24- قصيدة غريب على الخليج، د. بشرى البستاني، الشعر واللغة، بحوث الحلقة الدراسية للمهرجان المربد الرابع عشر 1998/ 12/ 111/ 24، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999 م.
- 25- قصيدة النثر، أسطورة الايقاع الداخلي، سعيد الغامهي، مجلة الأقلام، بغداد، عدد 5، 1985م.
- 26- لذة النص، تر: محمد الرفرافي ومحمد بقاعي (بحث)، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ع10، 1990.
- 27- لغة الغياب في قصيدة الحدائق، كمال أبوديب، فصول مج8، ع3-3.

- 28- اللغة المعيارية واللغة الشعرية: يان موكاروفسكي، تر:ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، م5، ع1، 1984.
- 29- اللغة والنقد الادبي: تمام حسان(بحث)، مجلة فصول مج4، ع1، 1984م.
- 30- المدخل الى التحليل الالسي للشعر، جويل تامين وجان مولينو(بحث)، مجلة الموقف الادبي، ع141-143، 1983.
- 31- المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين، شكري محمد عياد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993.
- 32- مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف، العدد (6) لسنة 1986م.
- 33- مقال في الاسلوب: جورج يوفون، تر: أحمد درويش، مجلة الفصول، مج5، ع3/ 1985.
- 34- المناهج اللغوي في دراسة الظاهرة الأدبية: حمادي صمود،(بحث): ملتقى اللسانيات، تونس، 1979م.
- 35- من دلالات الإنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة 'صقر' لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، مجلد23، ع1، 2007.
- 36- مقدمة القصيدة الجاهلية عند حسان بن ثابت، مجلة جامعة أم القرى، ج12، ع20، السعودية، ديسمبر، 2000.
- 37- من النقد المعيارى الى التحليل اللساني: الشعرية البنوية نموذجاً: خالد سليكي،(بحث)، مجلة عالم الفكر، مارس، 1997.
- 38- نحو تاويل تكاملي للنص الشعري: فهد عكام،(بحث):مجلة فصول، مج8، ع3، 4، 1988م.
- 39- نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، د. فتيحة كحلوش، مجلة العلوم الانسانية، جامعة فرحات عباس-سطيف-الجزائر، السنة السابعة: العدد 43: خريف 2009.
- 40- نظرية الانزياح عند جان كوهن، نزار التجديقي، مجلة دراسات سال ع1/ خريف/ 1987م.
- 41- نظرية المجاز عند عبدالقاهر الجرجاني، د. غازي يموت، مجلة الفكر العربي، ع46، بيروت، حزيران، 1987.
- 42- وظيفة الإنزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، عصام قصبجي وأحمد محمد ويس، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع28، 1995.

- 43- يد الشمال آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح (الاستعارة في الكتابات المبكرة في النقد العربي: لفهارت هاينركس، تر: شعاد المانع (مقالة): مجلة الفصول: مج 10، ع 3، 1992.

### **ثالثاً: المصادر الانجليزية**

- 1- Dictionnaire encyclopidique, Larousse. Paris. France.1979
- 2- Introduction à l'analyse de la poesie, Jean Molino, Joelle Gardes Tamine. Presses universitaire de France.1ed. 1982.
- 3- Questions de poétique, Roman Jakobson. editions du seuil. Paris France.
- 4- Sémantique structurale, A. J Greimas, libraire larousse, Paris,1974.
- 5- Structure du langage poétique, Jhon Cohen.flammrion .Paris. France 1966.
- 6- Théorie de la littérature, T.Todorov.Paris.,ED DU Seuil.1965.
- 7- Theorire Littéraire, Marc Angenot et autre.universitaire de France,1 ed 1989.

### **رابعاً: الرسائل والأطاريح الجامعية**

- 1- الاتساع في اللغة عند ابن جني، حسن سليمان، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1995م.
- 2- الإنزياح في انشودة المطر للسياح، سعدون محسن اسماعيل الحديثي، رسالة ماجستير، كلية العلوم الاسلامية، جامعة بغداد، 2003م.
- 3- الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أحمد حساني، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، 2004-2005م.
- 4- البناء الفني لشعر امرئ القيس، عبد الحق حمادي ياسين الهواس، رسالة ماجستير، جامعة بغداد- كلية الآداب- 1993م.
- 5- تحولات الإيقاع في الشعر القديم والحديث دراسة صوتية دلالية: أحمد ناهم جهاد الموسوي، أطروحة، كلية الآداب جامعة المستنصرية، 2004م.

- 6- خصائص الأسلوب في شعر طرفة بن العبد، رؤى جمعة يونس، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة بغداد، 2007م.
- 7- الدلالة الوظيفية في بنية الجملة الشعرية (رواد الشعر العراقي الحديث)، عامر عبد محسن السعد، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة البصرة، 1412 1991م.
- 8- الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام، مؤيد اليوزيكي، أطروحة دكتوراه، بإشراف: أ.د. عمر محمد مصطفى الطالب، كلية الآداب جامعة الموصل، 1412 هـ 1992م.
- 9- الحوار في شعر المهذلين - دراسة وصفية تحليلية، صالح احمد محمد السهمي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 2009م.
- 10- سورة الكهف (دراسة أسلوبية)، ومن عبد الغني مال الله المختار، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1421هـ، 2000م.
- 11- شعر الخواج - دراسة أسلوبية، جاسم محمد عباس الصميدعي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية - جامعة الأنبار، 2005م.
- 12- شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية: أحمد محمد علي محمد، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة الموصل، 2005م.
- 13- شعر سعدي يوسف - دراسة تحليلية نقدية، سمير صبري: أطروحة دكتوراه، جامعة صلاح الدين، 2004م.
- 14- الصورة في شعر أوس بن حجر: احمد محمود عبد الحميد الخديشي، رسالة ماجستير، مطبوعة بالالة الكاتبة، كلية التربية، جامعة الانبار، 1998م.
- 15- قصيدة قلبي بعينك للخنساء دراسة اسلوبية - رسالة ماجستير - البكاي أخذاري، جامعة الجزائر كلية الآداب واللغات، 2005م.
- 16- كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة لابن الخطيب دراسة تحليلية في نصه الشعري ، نزهة جعفر حسن، أطروحة دكتوراه، بإشراف د. حازم عبدالله خضر، كلية الآداب جامعة الموصل، 1416هـ / 1995م.
- 17- لغة المتنتي في مرآة امي العلاء - دراسة في معجز احمد -، ولاء جلال علي المولي، رسالة ماجستير، مقدمة كلية التربية - جامعة الموصل، 2000م.

- 18- اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، شعراء المعلقات نموذجاً، أمل محمود عبدالقادر، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 2003م.
- 19- مستويات البناء الفني في شعر الاعشى، سرکوت کوریل ابراهيم، رسالة ماجستير، جامعة كويه، كلية اللغات، 2009م.
- 20- المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر، حامد مزعل حميد الراوي، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة، كلية الآداب جامعة بغداد، 1996م.
- 21- ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام، حاكم حبيب عزز، رسالة دكتوراه، مطبوعة بالآلة الكاتبة، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1986م.
- 22- النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة، عبد الهادي خضير نيشان، رسالة دكتوراه أجازتها كلية الآداب، جامعة بغداد 1989

#### **خامساً: شبكة المعلومات الدولية**

- 1- الكناية في شعر البردوني ديوان أسفر إلى الأيام الخضر النموذجاً دراسة سميوطيقية، عبدالله حمود الفقيه: (www.albaradoni.com)
- 2- الإيقاع الشعري بين التماثل والتنوع، بهاء ولد بديوه: (www.aleflam.net).





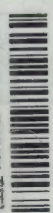
# أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات



عبد الله خضر جهد  
جامعة صلاح الدين - أربيل

قام الشعر الجاهلي على كاهل عدد من الشعراء الفحول الذين حافظوا على وجه هذا الفن الجميل وأورثوا قيمه الفنية للأجيال التالية. وظاهرة الانزياحات في أساليب الشعراء واحدة من أهم عناصر تشكيلية فنية. ولاشك ان النص الأدبي يكمن فيه إبداعات شتى وجديدة، من النقاد والقراء، فليس النص حكرًا على مؤلفه، فحينما يخرج من يده يصبح ملكًا للمتلقي، والأخير له الحق في تفكيك رموزه والغور في أعماقه، حسب طاقاته الإبداعية، والنص الجاهلي من النصوص الخصبة التي تغري النقاد بجاذبيتها، مكتنزة بالطاقات الإبداعية، والأدوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح، واللذة الشعورية الفياضة. واخترنا آلية حديثة لدراسة أدب قديم، لبعثه من جديد، ولإعادته إلى شاشة النقد والتحليل بشكل جديد، بغية التقاء النص القديم بالقارئ المعاصر ومن خلالها معالجة تلك الفراغات التي خلفتها الدراسات القديمة، واخترنا من النقد الحديث نظرية الانزياح الذي يمنح الفعل الشعري الخصوصية والتميز، والانزياح حد التفتت والاتجاهات الأدبية وما انبثق على مهاده من نظريات ومقولات.

Bibliotheca Alexandrina



1157887



9 789957 706128

دار النشر العالمي للطباعة والتوزيع  
البريد الإلكتروني: عالمكتاب@yahoو.كوم / هاتف: ٩٦٢ ٢ ٧٣٦٩٨٠٩ / الفاكس: ٩٦٢ ٢ ٧٣٦٩٨٠٩ / البريد الإلكتروني: ٩٦٢ ٢ ٧٣٦٩٨٠٩

دار النشر العالمي للطباعة والتوزيع  
Modern Book's world  
للنشر والتوزيع

الأردن - أربيل - شارع الجامعة  
البريد الإلكتروني: ٩٦٢ ٢ ٧٣٦٩٨٠٩ / الفاكس: ٩٦٢ ٢ ٧٣٦٩٨٠٩ / البريد الإلكتروني: ٩٦٢ ٢ ٧٣٦٩٨٠٩  
www.almalkotob.com / الموقع الإلكتروني: ٩٦٢ ٢ ٧٣٦٩٨٠٩ / البريد الإلكتروني: ٩٦٢ ٢ ٧٣٦٩٨٠٩